Г. ТИГРАНОВ

Балеты А. ХАЧАТУРЯНА

Г. ТИГРАНОВ

Балеты А. ХАЧАТУРЯНА

Издание 2-е, дополненное

Ноты: Ale07.ru

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Ленинградское отделение 1974

Балеты выдающегося советского композитора народного артиста СССР, лауреата Ленинской и государственных премий Арама Ильича Хачатуряна по праву входят в число самых ярких и интересных явлений музыкально-хореографического искусства середины XX века.

В данной книге рассматриваются балеты Хачатуряна «Счастье», «Гаянэ» и «Спартак», даются краткие сведения по истории их создания и сценической жизни. Автор вводит читателя в круг творческих вопросов, связанных с названными произведениями, знакомит с их идейно-образным содержанием, стилем, языком, с особенностями их строения, форм и т. д. Рассказ о балетах связывается с общей проблематикой советского музыкально-хореографического искусства.

Книга рассчитана как на широкие круги любителей музыкально-хореографического искусства, так и на специалистов: дирижеров, балетмейстеров, артистов балета, а также студентов музыкальных и хореографических учебных заведений.

Т $\frac{90103\text{-}627}{026(01)\text{—}74}$ 625—74

Глава I

АРАМ ХАЧАТУРЯН И ИСКУССТВО БАЛЕТА

Искусство Хачатуряна зовет: «Да будет свет и да будет радость!».

Б. Асафьев

Арам Хачатурян — один из самых крупных и наиболее самобытных композиторов XX века, художник выдающегося таланта, огненного темперамента, яркой индивидуальности. «Рубенсом нашей музыки» назвал его Б. В. Асафьев, желая подчеркнуть неиссякаемую жизненную силу, поистине ренессансную полнокровность чувств, богатую палитру красок, присущие творчеству замечательного советского композитора. И действительно, солнечная музыка Хачатуряна, то лирически-взволнованная или страстно-ликующая, то мужественно-героическая, а порою и трагическая, проникнута огромной силой жизнеутверждения. В ней напряженно бьется пульс нашего времени, она увлекает слушателя романтической приподнятостью, эмоциональным накалом, поражает ослепительной яркостью красок. Произведения Хачату-

ряна неизменно несут в себе позитивное начало, положительный социальный и этический идеал, светлое мироощущение «торжествующей человечности».

Яркие, прогрессивные по идейному замыслу, блестящие по художественному воплощению и мастерству сочинения Хачатуряна вошли в золотой фонд советской музыки, завоевали любовь слушателей и широчайшую известность как в нашей стране, так и далеко за ее пределами.

А. Хачатурян родился в 1903 году в Тбилиси, в армянской трудовой семье. В Тбилиси и его окрестностях протекали детские и юношеские годы будущего композитора.

«Я рос в атмосфере богатейшего народного музыкального быта, — вспоминает композитор. — Жизнь народа, его празднества, обряды, его горести и радости, красочные звучания армянских, азербайджанских и грузинских напевов в исполнении народных певцов и инструменталистов — все эти впечатления юных лет глубоко запали в мое сознание... Как бы ни изменялись и ни совершенствовались впоследствии мои музыкальные вкусы, первоначальная музыкальная основа, которую я воспринял с детских лет от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для моего творчества».[1]

Систематически заниматься музыкой Хачатурян стал поздно, лишь с девятнадцати лет. Сначала он учился в Московском музыкальном техникуме имени Гнесиных (1922—1926 гг. по классу виолончели, а 1926—1929 по композиции у М. Ф. Гнесина), затем (1929—1934) на композиторском факультете Московской государственной консер-

[1] А. Хачатурян. Как я понимаю народность в музыке. — «Советская музыка», 1952, № 5, с. 39.

ватории в классе Н. Я. Мясковского. Инструментовку молодой композитор проходил у Р. М. Глиэра. С любовью, благодарностью и глубоким уважением вспоминает Хачатурян о своих педагогах. Окончил консерваторию Хачатурян с отличием. Его имя занесено на почетную мраморную доску.

Занятия в консерватории способствовали расширению общего и музыкального кругозора Хачатуряна, воспитанию у него прогрессивных идейных, эстетических взглядов, отличной композиторской техники. Молодой композитор много читал, знакомился в классической и современной музыкой, приобщался к многонациональной советской культуре.

Уже первые сочинения (Танец для скрипки и фортепиано, Поэма для фортепиано, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, Танцевальная сюита для симфонического оркестра и др.) свидетельствовали о чрезвычайно ярком и самобытном даровании молодого композитора, о поразительно быстром его творческом формировании. Дипломная же работа Хачатуряна — Первая симфония, посвященная 15-летию установления Советской власти в Армении,— вызвала большой интерес музыкальной общественности и была признана одним из наиболее значительных произведений советской симфонической музыки того времени.

«Меня поразило необыкновенное богатство этого произведения, превосходнейшая яркая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит,— писал Д. Д. Шостакович.— О Первой симфонии можно сказать, что это упоение красотой и радостями жизни».[1]

---

[1] Д. Шостакович. Арам Хачатурян.— Сб. «Дружба». М., 1957, с. 601.

Творчество Хачатуряна стало развиваться необычайно бурно и интенсивно, обогащаясь все новыми и новыми чертами. Все глубже и осознаннее становились связи композитора с родной ему армянской музыкальной культурой. В период 1934—1941 годов Хачатуряном написано множество произведений различных жанров и форм: массовые песни, марши, камерные (вокальные и инструментальные) сочинения, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям, балет «Счастье», Поэма для симфонического оркестра и хора и другие.

К наиболее значительным творческим достижениям А. Хачатуряна в этот период несомненно относятся Концерт для фортепиано с оркестром (1936) и Концерт для скрипки с оркестром (1940).

В этих талантливых произведениях, отмеченных ярким национальным колоритом, большим темпераментом, виртуозным блеском, насыщенных народным мелосом, творчество Хачатуряна достигло своей зрелости и поднялось до уровня высших достижений советской музыки.

Новым содержанием прониклось творчество А. Хачатуряна в годы Великой Отечественной войны. Оно стало глубже, обобщеннее, насытилось большой драматической силой. Как и многие деятели советского искусства, Хачатурян в своих сочинениях этих лет воспевал родную страну, героические подвиги, мужество и отвагу советских людей, будил ненависть и гнев к врагу. В это суровое время им созданы балет «Гаянэ», патриотические песни и марши, монументальная, проникнутая героическим, трагедийным началом и большим гражданским пафосом Вторая симфония.

«Вторая симфония — это, пожалуй, первое сочинение Хачатуряна, в котором трагическое на-

чало поднимается на такую большую высоту,— писал Д. Д. Шостакович.— Но, несмотря на свою трагическую сущность, это произведение полно глубокого оптимизма и глубокой веры в наше правое дело, в нашу победу. В симфонии много траурных звучаний и в то же время — ликующего торжества».[1]

Большого развития достигает творчество Хачатуряна в послевоенные годы. Шире становится круг жизненных явлений, тем, сюжетов, вдохновляющих композитора, многообразнее — жанры, формы, к которым он обращается. Новыми чертами обогащаются его стиль и мастерство.

После окончания войны и до настоящего времени А. Хачатуряном написан ряд вокальных, камерно-инструментальных и симфонических сочинений (в их числе Третья симфония), Триптих для голоса с оркестром, Концерт для виолончели с оркестром, «Ода Ленину», «Ода радости» для солистов, хора и симфонического оркестра, три рапсодии (для скрипки с оркестром, виолончели с оркестром и фортепиано с оркестром) и другие произведения, создана музыка ко многим кинофильмам и драматическим спектаклям.

Самым крупным и значительным сочинением последних лет явился балет «Спартак».

Передовой художник, композитор-коммунист, Арам Ильич Хачатурян сочетает напряженную творческую работу с большой музыкально-общественной деятельностью. В течение многих лет он был ответственным секретарем оргкомитета Союза композиторов СССР; на Втором, Третьем и Четвертом съездах композиторов Хачатурян был избран членом правления и секретарем Союза

---

[1] Д. Шостакович. Арам Хачатурян. — Сб. «Дружба», с. 605.

композиторов СССР. Он избирался депутатом Верховных Советов СССР, Армянской ССР, РСФСР.

Много внимания уделяет Хачатурян дирижерской и педагогической деятельности. Он профессор Московской консерватории и Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, академик Академии наук Армянской ССР.

Многократно Хачатурян представлял советское музыкальное искусство за рубежом — во многих странах Европы, Азии, Америки, Африки, способствуя укреплению культурных связей между народами.

«Я верю,— писал он,— что все крупные, мыслящие художники, все подлинно талантливые музыканты мира не только сочувствуют основным принципам демократического искусства, которое мы отстаиваем, но и готовы следовать им. И наш долг — помочь успеху этого дела, помочь сплочению всех прогрессивных музыкальных сил мира вокруг великой и благородной цели создания музыки, достойной своего народа, воспевающей светлое будущее человечества».[1]

За выдающиеся заслуги в области развития советского музыкального искусства Хачатурян награжден орденами и медалями; ему присвоены высокие звания Героя Социалистического Труда и народного артиста СССР. Пять раз — за скрипичный концерт, Вторую симфонию, балет «Гаянэ», музыку к кинофильму «Сталинградская битва» и три рапсодии для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром — он был удостоен Государственной премии.

За балет «Спартак» А. Хачатуряну присуждена в 1959 году Ленинская премия.

---

[1] А. Хачатурян. Волнующие проблемы.— Сб. «Арам Хачатурян». Ереван, 1972, с. 17.

Арам Хачатурян принадлежит к числу художников, которые входят в искусство не проторенными дорогами, а путями трудными и сложными, путями новаторства, неустанных исканий.

Творчество Хачатуряна многогранно. Оно охватывает историческое прошлое и волнующие события нашего времени, героический эпос и лирику, драму и трагедию. В произведениях композитора предстают яркие бытовые и пейзажные зарисовки. И в каждом его творении, независимо от темы, жанра, характера, ощущаются дыхание современности, пульс нашей эпохи, жизни нашей страны, отражаются мысли и чувства, социальные и нравственные идеалы советских людей.

В своих произведениях композитор восторженно и страстно воспевает свободную, счастливую жизнь, творческий труд, героическую борьбу советского народа, прекрасный духовный облик нового человека, воспевает нерушимую братскую дружбу народов в нашей стране, любовь и преданность социалистическому Отечеству.

Основную задачу искусства, свое призвание художника Хачатурян видит в служении народу. «Главное в понятии народности искусства связано с его близостью передовым устремлениям народа, с его демократической направленностью, доступностью, массовостью его распространения».[1] «Вдохновение, черпаемое в народе, неиссякаемо,— отмечал он. — Самым большим университетом для художника является народ».[2]

Хачатурян блестяще владеет секретом «равнодоступности» в музыке, сочетания глубины содержания и высокой простоты, понятности языка.

---

[1] А. Хачатурян. Как я понимаю народность в музыке. — «Советская музыка», 1952, № 5, с. 42.

[2] А. Хачатурян. Письмо в редакцию. — Газ. «Коммунист» (Ереван) от 15 октября 1954 г.

И произведения его завоевали громадную популярность во всех слоях общества, звучат на всех континентах земного шара.

Войдя в советскую музыкальную культуру вместе с целым поколением наших композиторов, будучи неразрывно связан с ними единством идейных устремлений, эстетической платформы, продвигая вместе с ними советскую музыку по пути социалистического реализма, Хачатурян вместе с тем обладает яркой творческой индивидуальностью, своим ви́дением жизни, глубоко самобытным и своеобразным почерком. Затрагивая актуальные темы, рожденные нашей действительностью, воплощая новые образы, Хачатурян неизменно ищет адекватные им новые формы художественного воплощения, постоянно обогащает и расширяет выразительные средства своей музыки. Это композитор, музыку которого всегда можно отличить по смелому замыслу, яркому национальному колориту, богатой, ослепительно красочной, «густотканной» оркестровке и гармонии, по характерным приемам полифонического развития и прежде всего по выразительному, полному экспрессии, типично хачатуряновскому мелодизму, стремительному, динамичному, огненно темпераментному ритму.

«. . .Искусство Хачатуряна зовет: «Да будет свет и да будет радость!» . . .А за это стоит быть благодарным даровитому композитору, чарующему буйной роскошью мелодий и орнаментов,— писал Б. В. Асафьев.— . . .Это прежде всего пир музыки».[1]

Да! Пир музыки, изобилие света, радости, счастья. Но это не означает, что Хачатурян воспринимает и отображает действительность лишь в одном

---

[1] Б. В. Асафьев. Арам Хачатурян. — В кн. «Очерки об Армении». М., 1958, с. 31.

мажорно-праздничном измерении. Как подлинно большому человеку и художнику, ему ведомы многообразные стороны бытия. И в его музыке не только свет, но и тени. Не только радость, но и мужественная скорбь, не только полнота чувств, но и сосредоточенное раздумье. Вспомним хотя бы несколько особенно показательных в этом отношении примеров: балет «Гаянэ», Вторая симфония, балет «Спартак», музыка к драме «Маскарад», к кинофильму «Отелло»...

Творчество А. Хачатуряна уходит своими корнями в богатейшую сокровищницу народной музыки. Органично и тесно связано оно с родной и близкой композитору армянской народной песней и танцем, с искусством ашугов, с традициями мугамов. В кровной связи с жизнью, в неиссякаемой вере в творческие силы народа, в конечное торжество светлых идеалов человечества — свободы, равенства, правды, счастья — и лежат корни глубокого, философского оптимизма, составляющего отличительную и особенно привлекательную сторону творчества Хачатуряна.

Композитор постоянно общается с народом, народными музыкантами, жадно впитывает живые впечатления современности. Он постоянно выступает с авторскими концертами перед широкой общественностью — рабочими, колхозниками, учеными, красноармейцами, студентами. В 1958 году, например, он совершил концертную поездку на целинные земли, в города Алтайского края и Западной Сибири. После одной из концертных поездок по районам Армении он писал: «Я увожу в своей памяти дорогие лица моих слушателей, и встречи на поле с девушками, поющими чудесные армянские песни, и огневые краски осени Араратской долины, и произведения юных композиторов, создавших свое первое творение, я увожу с собой

уже в ярких контурах встающие передо мной, приобретающие плоть и кровь новые сочинения. Они рождены богатейшей музыкальной почвой родной моей Армении, как материнским молоком, вспоены ею, прекрасный ее облик всегда стоит передо мною».[1]

Прочные связи Хачатуряна с традициями национальной художественной культуры можно проследить во многом: и в широком использовании композитором идейных, сюжетных мотивов, образов, приемов, характерных для армянской поэзии, живописи; и в близости его ослепительно красочной музыкальной палитры художественной манере замечательного армянского живописца Мартироса Сарьяна; и в развитии им в своих произведениях некоторых сторон творчества классиков армянской музыки — Комитаса и Спендиарова.

«. . .По моему глубокому убеждению,— говорил Хачатурян,— Комитас и Спендиаров являются подлинными основоположниками армянской классической музыки; они наметили на многие годы вперед основные пути развития армянской музыки».[2] Вслед за Комитасом и Спендиаровым Хачатурян внес громадный вклад в армянскую музыку, в расширение ее содержания, круга образов, в развитие и обогащение ее стиля.

Вместе с тем творчество Хачатуряна глубоко интернационально. Композитор с большим и искренним интересом относится к жизни, культуре других народов. Много прекрасных страниц его произведений связано с музыкой русского, украинского, грузинского, азербайджанского, узбекского, туркменского народов.

---

[1] А. Хачатурян. Письмо в редакцию. — Газ. «Коммунист» (Ереван) от 15 октября 1954 г.

[2] Из беседы А. Хачатуряна с автором. В дальнейшем подобный материал приводится без ссылок.

Хачатурян не только опирается в своем творчестве на народную почву, не только черпает у народа вдохновение. Он в свою очередь обогащает музыку родного народа; с огромным талантом, мыслью умного и пытливого художника претворяет он традиции и опыт мировой музыкальной классики, новаторские достижения советских композиторов. Среди композиторов-классиков Хачатуряну наиболее близки Глинка, Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Стравинский, из зарубежных — Бах, Моцарт, Бетховен, Берлиоз, Лист, Бизе, Дебюсси, Равель, Барток, а среди советских композиторов — Мясковский, Прокофьев, Шостакович. На основе претворения их богатейших традиций и выросло блестящее мастерство Хачатуряна.

Национальное своеобразие его музыки неотрывно от нового, социалистического содержания. В своих лучших произведениях Хачатурян поднял армянскую музыку до высшего уровня советского многонационального музыкального искусства. «Хачатурян имеет исключительные заслуги перед музыкальной культурой армянского народа,— писал Шостакович.— Не менее велика его заслуга и перед музыкальной культурой всего Советского Союза. Он первый среди наших композиторов сумел с неоспоримой убедительностью раскрыть многообразные возможности симфонизации музыки Советского Востока для выражения сильных драматических переживаний, патриотических идей, глубоких душевных движений».[1]

До Хачатуряна еще никто с такой впечатляющей силой не воплощал в музыкальных образах новый, Советский Восток. А многолетнее движе-

---

[1] Д. Шостакович. Арам Хачатурян. — «Советское искусство» от 10 июня 1953 г.

ние к сближению и взаимообогащению музыки Востока и Запада, которое проявлялось и проявляется в творчестве многих композиторов, достигло в творчестве Хачатуряна одной из своих вершин.

Творческие стремления, художественные замыслы, стиль Хачатуряна разносторонни. В аспекте данной книги нам хочется привлечь внимание прежде всего к тем сторонам и особенностям музыки Хачатуряна, к тем творческим склонностям композитора, которые обусловили его интерес к жанру балета.

Уже в ранних сочинениях Хачатуряна проявились богатство и разнообразие танцевальных мелодий и ритмов, в большинстве случаев восходящих к народным пляскам Закавказья.

Еще ребенком в Тбилиси Арам Хачатурян любил смотреть, как танцует народ на свадьбах, праздниках, в быту. Его увлекала пламенная ритмика лезгинки, мужественность кочари, тонкий узор девичьих танцев. С интересом относился он к русским, украинским, а позже таджикским, испанским и другим пляскам. В танцах, пластике движений раскрывался перед ним целый мир — прекрасный, вдохновенный и глубоко человечный.

В кабинете композитора в Москве висит портрет женщины в армянском национальном костюме. Тонкое красивое лицо, стройная фигура, полная грации и изящества, само воплощение красоты и пластичности. Это портрет матери Хачатуряна. Как вспоминает Арам Ильич, «в ней все было пластично — движения, жесты, походка, речь. Она двигалась легко, красиво, прекрасно танцевала и пела». С ней были связаны первые влечения мальчика к танцу и пластике.

Естественно, что особенно близкими Хачатуряну всегда были родные ему армянские танцы. Именно они прежде всего вошли в его музыку.

Хачатурян неизменно проявлял тонкое понимание выразительных возможностей танцевальной музыки, формообразующей роли ритма, острое чувство пластики движения. Композитор заимствовал у народа, развил и обогатил средствами симфонической музыки многообразнейшие народно-танцевальные ритмоинтонации. Не раз вспоминал он, как уже с юных лет его «восхищала привораживающая сила ритма народной музыки».

На основе творчески претворенных народно-танцевальных интонаций и ритмов он создал многочисленные жанровые зарисовки, музыкальные картины народного быта (Танец для скрипки и фортепиано, Танцевальная сюита для оркестра, многие страницы инструментальных концертов, музыки к драматическим спектаклям и кино). Однако танец для Хачатуряна не только область жанровой музыки. Его влечет к себе и высокая романтика танца. В стихии танца композитор находит широчайшие возможности художественного обобщения, музыкально-драматического развития, воплощения лирических, драматических, героических образов, он поэтизирует, симфонизирует танец. Да, именно в симфонизации армянских народнотанцевальных ритмоинтонаций, в применении к ним многообразных средств и приемов симфонического развития, в создании на их основе крупных музыкальных форм можно заметить одно из проявлений новаторских тенденций в творчестве Хачатуряна.

В произведениях Хачатуряна мы сталкиваемся с разнообразными жанрами, формами танцевальности. Это и поэтичные, лирические танцы; и мужественные, героические, полные энергии и огня; современные и «архаичные» в своей первозданности, скорбные и ликующие, исступленные, гневные и нежные, ласковые; салонные и крестьянские, пастушечьи. На одном полюсе танцевальности

в музыке Хачатуряна — вдохновенный лирический вальс из «Маскарада» или искрометный Танец с саблями из «Гаянэ», на другом — своеобразная «пляска смерти» из разработки I части Второй симфонии или танец скорби из «Спартака».

Танцевальное начало в музыке Хачатуряна выступает и в своем чистом виде и во взаимодействии с песенной кантиленой, декламационностью. Очень часто танцевальный ритм становится главным фактором формообразования, основным конденсатором энергии, импульсом развития (например, в скрипичном и фортепианном концертах, в III части Первой симфонии, естественно, в балетах). Но иногда его роль иная. Появление танцевальных фраз, эпизодов переводит музыкальное действие в новый план. Так, кратковременное появление (словно наплывом) маленького лирического танцевального эпизода во II части Второй симфонии вносит в стихию «музыки войны» момент «остранения» — воспоминания о чем-то очень интимном, близком, человечном.

С многообразными и широкими впечатлениями от богатейшего народного танцевального творчества в сознании Хачатуряна органично сливался и воспринятый им прекрасный мир симфонического и музыкально-сценического танца, особенно искусства балета — Чайковского, Стравинского, позднее Прокофьева.

И пластичность — пластика линий, мелоса — стала одной из отличительных черт музыки Хачатуряна. Танец же стал в его музыке элементом крупной формы — камерной, симфонической, музыкально-сценической.

Другая особенность, на которую, кстати, обратил внимание еще задолго до создания Хачатуряном его первого балета Б. В. Асафьев,— склонность композитора к яркой театральности, зрелищ-

ности, склонность, проявляющаяся в произведениях как имеющих отношение к сцене, так и не имеющих.

Любая степень обобщения у Хачатуряна сочетается с удивительной «чувственной конкретностью», полнокровностью, «зримостью» образа. Это в полной мере проявилось в его театральной и киномузыке, в многочисленных музыкальных оформлениях драматических спектаклей.

Театр, сцена с юных лет привлекали внимание Хачатуряна. Композитор вспоминает о большом впечатлении, полученном от оперы Палиашвили «Абессалом и Этери», которую он слушал в шестнадцатилетнем возрасте в Тифлисском оперном театре. Это было его первое посещение оперы. А далее замечательные оперы и балеты русских и западноевропейских композиторов, колоритнейшая опера классика армянской музыки А. Спендиарова «Алмаст».

Театральные впечатления А. Хачатуряна особенно расширяются после его переезда в Москву, где он посещал театры, бывал на диспутах, на которых выступали Луначарский, Маяковский, Мейерхольд, Южин-Сумбатов.

Постановки опер и балетов в Большом театре Союза ССР, спектакли МХАТа, Таировского и Вахтанговского театров открыли перед молодым композитором новый мир — волнующий, прекрасный, влекущий с неодолимой силой. В эти же годы Хачатурян знакомится и общается с В. И. Качаловым, И. И. Москвиным, А. В. Неждановой, Л. В. Собиновым, В. Э. Мейерхольдом, Р. Н. Симоновым и многими другими деятелями театрального искусства.

Любовь Хачатуряна к театру постоянна, сильна и неизменна. «Моя страсть к театру такова, — говорит он, — что, если бы музыка в свое время

не заполнила бы мои думы, я, наверное бы, стал актером». Он писал музыку ко многим спектаклям, в том числе к «Разоренному очагу», «Хатабале» в Театральной студии Дома культуры Армении, «Маскараду» в Московском театре имени Вахтангова, «Валенсианской вдове» в Театре имени Ленинского комсомола, к «Кремлевским курантам», «Глубокой разведке», «Илье Головину», «Ангелу-хранителю из Небраски», «Лермонтову» во МХАТе, к «Макбету» и «Королю Лиру» в Театре имени Моссовета.

Хачатурян создавал театральную музыку, становившуюся неотъемлемым компонентом спектакля, игравшую активную роль в раскрытии драматургического замысла, усиливавшую ощущение эпохи, времени и места действия, типических обстоятельств, способствовавшую раскрытию характеров, психологических переживаний героев.

Театральные партитуры Хачатуряна получили высокую оценку. Особую популярность завоевала музыка к спектаклям «Валенсианская вдова» Лопе де Вега и «Маскарад» Лермонтова.

Выдающийся советский режиссер Ю. Завадский, вспоминая о совместной работе с Хачатуряном в театре, отмечал: «Я всегда соединяю имя Хачатуряна с театром. И дело здесь не только в том, что многие (притом превосходные) его сочинения прямо связаны с театром, музыкальным и драматическим, вся музыка композитора, включая его замечательные симфонии и инструментальные концерты, пронизана внутренним драматизмом, она всегда действенна и в высоком смысле слова театральна».[1]

С не меньшим интересом относится Хачатурян и к киномузыке. Назовем хотя бы музыку к кино-

[1] Сб. «Арам Хачатурян», с. 64.

фильмам «Пепо», «Сталинградская битва», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Отелло» и другие. Здесь также отличное ощущение специфических законов — на этот раз уже кинодраматургии, такое же понимание активной роли музыки в раскрытии замысла синтетического целого, та же склонность к музыке не прикладной, а имеющей и самостоятельное художественное, драматургическое значение. Не случайно на основе своей музыки к спектаклям и кинофильмам композитор составил симфонические сюиты, некоторые из которых («Валенсианская вдова», «Маскарад», «Сталинградская битва» и др.) пережили те постановки, для которых они были созданы.

Кстати, и здесь — в театральной и киномузыке — танцевальное начало играет большую роль. Укажем хотя бы на известный танец из «Валенсианской вдовы» (позднее ставший основой танца гадитанских дев в «Спартаке») и на популярнейший вальс из «Маскарада» Лермонтова — музыкальный образ, имеющий большое самостоятельное значение в раскрытии идейно-художественного замысла спектакля.

Указанные выше черты проявились и в других жанрах, в камерных и симфонических произведениях. Театральность, пластичность становились неотъемлемым качеством стиля композитора, его творческого почерка. Справедливо писал А. Сохор, что когда слушаешь музыку Хачатуряна, то «словно видишь перед собою актеров со скульптурной четкостью поз и движений, широкими властными жестами, богатой выразительной мимикой».[1] Действительно, в III части Второй симфонии, например, мы не только чувствуем выражение

[1] А. Сохор. Композитор-драматург в балете.— Сб. «Музыка советского балета». М., 1962, с. 95.

беспредельного горя, но и словно видим траурное шествие народа, охваченного скорбью и гневом. III часть Концерта для скрипки с оркестром — не только бравурный финал, но и картина народного праздника.

Наконец, еще одна сторона. Как уже говорилось, творчество Хачатуряна многообразно. Но несомненно, что с особой силой и полнотой талант композитора раскрылся в симфонической музыке. Мастерски, щедро, с неисчерпаемой фантазией пользуется Хачатурян богатейшей палитрой оркестровых красок, громадными возможностями симфонической драматургии. «Оркестр — любовь моя», говорит он.

Отмеченные неповторимой индивидуальностью, своеобразием «интонационной драматургии», композиционных приемов, концерты, рапсодии, сюиты, симфонии Хачатуряна принадлежат к числу выдающихся достижений советской симфонической музыки.

Любовь к танцу, склонность к театральности, мастерство композитора-симфониста и обусловили обращение Хачатуряна к балету, ставшему одной из главных областей его творчества.

В высказываниях Хачатуряна раскрывается широкая и прогрессивная система взглядов советского художника на эстетику, природу, назначение и возможности балета как прекрасного творения художественного гения человечества.

«Балет в его лучших творениях я считаю великим искусством. В нем можно выразить все многообразие жизни человека, богатство его душевных переживаний,— говорит Хачатурян.— Балет благотворно влияет на людей, вызывая в них любовь к прекрасному... Музыка в балете должна быть не только самого высокого качества, но и должна скульптурно осязаемо и зримо рассказы-

вать о событиях, которые свершаются на сцене. Поэтому композитор должен быть музыкальным драматургом, нужна драматургия музыки, нужна лейтмотивность, нужны музыкальные характеристики героев. Музыкальные образы должны развиваться, изменяться, вступать в сложные конфликтные взаимодействия...» Так говорит Хачатурян о балетном творчестве.

Хачатурян неизменно подчеркивает синтетическую природу балета. «Балет, как и оперу, я отношу к высшим проявлениям синтеза искусств. Музыка, танец, хореография, пантомима, драматическое действие, театральное, сценическое начало, декоративная живопись и архитектура, а иногда и вокал, поэтическое слово ... Какое изобилие средств, какие поистине безграничные возможности отображения действительности, воплощения больших идейно-художественных концепций, раскрытия сильных характеров, страстей, порывов. Какие многообразные возможности эстетического воздействия на слушателя-зрителя!»

Но синтез в балете — не простая сумма слагаемых, а подлинное единство, в котором основными, главными компонентами являются музыка, танец, театр. Взаимодействие этих трех компонентов составляет сущность балета, его неповторимое своеобразие как особого вида искусства.

Искусство балета имеет свою художественную логику, свои законы типизации. «Танец и пантомима, драматическое действие, художественно-декоративное оформление и свет... и все это подчинено могучей силе музыки... Без синтеза, взаимодействия искусств нет балета, но нет его и без главенствующей роли вдохновенной музыки и осмысленной, образной хореографии. Балет в его лучших образцах обладает способностью обращаться к широкой аудитории, завоевывать

ее внимание и любовь. Балет, безусловно, один из самых демократических видов искусств, — считает А. Хачатурян.— Как всякое настоящее искусство, он призван воплощать высокие гуманистические идеалы, социально значимые темы; он может и обязан отображать в художественных образах жизнь и борьбу народов, душевные переживания человеческой личности».

Стремление композитора связать балет с общественно значимым содержанием, с социальной и нравственной проблематикой в полной мере проявилось в его балетах «Счастье», «Гаянэ» и «Спартак».

В работе над балетами Хачатурян проявляет широту кругозора, творческих интересов. Он стремится познать историческую и культурную обстановку отображаемой эпохи и вместе с тем проявляет прогрессивное, современное отношение к ней. Композитор привлекает историографические и другие материалы, знакомится с искусством той или иной страны и исторического периода, с которыми связан сюжет его произведения.

Например, рассказывая о замысле нового балета, посвященного великой любви и трагической участи египетской царицы Нефертити, Хачатурян с воодушевлением говорит об исторической эпохе, о судьбе, характере и переживаниях героини, о хореографии, которая представляется ему в синтезе классического балета и пластики движений, запечатленных на древнеегипетских памятниках культуры. Все это, очевидно, отразится и на музыке будущего балета, представляющегося Хачатуряну «влекущим и манящим», но еще далеким от воплощения.

Хачатурян относится к числу тех художников, которые уже в начале работы над новым произведением представляют себе не только его музыкаль-

ное решение, но и сценическое, пластическое, живописное.

Как мы увидим, композитор свободно владеет всеми формами классического балета и вместе с тем смело переосмысливает их в соответствии с требованиями нового времени. Он представляет себе балет как законченное идейно-художественное, драматургически действенное целое, создаваемое по законам не только театра, хореографии, но прежде всего крупных циклических музыкальных форм, объединенных сквозным развитием. Отсюда постоянно подчеркиваемое им категорическое требование симфонизации балетной музыки.

Идеалом балетной музыки, как отмечалось, Хачатурян считает музыку Чайковского, Стравинского, Прокофьева. «Чайковский поднял балет на недосягаемую высоту,— говорит он.— В балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» великолепная музыка родила танец, пластику, хореографию и в то же время сама рождена драматическим действием, хореографией, танцем. Это музыка больших человеческих чувств, широких обобщений, подлинного симфонизма. Творческие принципы Чайковского особенно близки мне. Они стали основой передовой эстетики музыкально-хореографического искусства нашего времени. Традиции, созданные Чайковским, бессмертны. Что касается Стравинского, то он ввел в балет совершенно новые сюжеты, образы, какую-то первозданную, стихийную силу ритма (в частности, ритмических остинатных форм), порождающую красочность и свежесть оркестровых звучаний, необычность в использовании фольклорных тем. Именно эти стороны его балетной музыки мне всегда особенно импонируют». И о Прокофьеве: «Пожалуй, никто из современных композиторов не проявил столько дерзновенной смелости, величай-

шего таланта, мудрости и мастерства в открытии новых горизонтов, новых возможностей в искусстве балета, как С. Прокофьев. В истории каждого искусства есть такие творения, которые знаменуют собою начало нового этапа. В развитии балета XX века таким произведением явился балет «Ромео и Джульетта». С каждым новым обращением к нему все яснее осознается глубоко новаторское значение этого замечательного сочинения. Какая изумительная меткость музыкальных характеристик, какая выразительность пластического рисунка (в самой музыке), какая яркая театральность! Стремительный же поток сменяющихся картин, сцен, образов (музыковеды любят применять здесь термин, заимствованный из кино,— «кадры») связан единым сквозным симфоническим развитием».

Хачатурян не раз говорил, что одним из главных источников обогащения музыки и хореографии балета он считает народное творчество, народную музыку и танец во всем богатстве их интонационной, ритмической и пластической выразительности.

А. Хачатурян явился одним из основателей армянского балета и сыграл громадную роль в развитии советского многонационального музыкально-хореографического искусства. «Гаянэ» и «Спартак» относятся к ярким образцам балетного творчества XX века. В них проявились некоторые характерные тенденции развития советского балета: тяга к современной — советской и историко-революционной — теме, к утверждению героического начала. Балетное творчество Хачатуряна неотрывно от всего развития советского музыкально-хореографического искусства, его проблематики, исканий, знаменует одну из его вершин.

Советский балет с первых лет своего существования развивался под знаком решающего обновле-

ния, всесторонней реформы музыкально-хореографического искусства. Противостоя условности, отвлеченности, внешней зрелищности, рутине, господствовавшим в дореволюционном балете, декадентским тенденциям буржуазного искусства, развивая лучшие традиции классической балетной музыки Чайковского, Глазунова, советские композиторы внесли в музыкально-хореографическое искусство чрезвычайно много принципиально нового.

Наш балет, по праву признанный лучшим в мире, несомненно являет собою совершенно новый этап в истории балетного искусства. Его достижения неразрывно связаны с достижениями всей советской художественной культуры (конечно, в первую очередь театральной и музыкальной), с огромным размахом народного творчества в нашей стране.

Новое в советском балете заключается прежде всего в его огромном идейном обогащении, расширении его содержания. В произведениях советских авторов в музыкально-хореографическое искусство вошел совершенно новый круг тем и образов. Если в прошлом главной сюжетно-тематической основой балета была сказка, феерия, фантастика, то в советском балете ведущее значение приобрели темы, связанные с реальной действительностью, с глубоко жизненными конфликтами.

Лучшие сочинения советских авторов показали, что содержанием музыкально-хореографического искусства могут быть и героический эпос, и история, насыщенная классовой борьбой, и освободительное, революционное движение, и темы, связанные с борьбой за мир, с обличением колониализма и расовой дискриминации, с широким отражением жизни советских людей, с утверждением великих идей коммунизма.

Большое место в советском балете принадлежит героико-освободительной, историко-революционной теме. Композиторами создано немало балетов, посвященных освободительной борьбе народов в различные эпохи. Вспомним хотя бы «Пламя Парижа» Б. Асафьева, «Красный цветок» Р. Глиэра, «Лауренсию» А. Крейна, «Сердце гор» А. Баланчивадзе, «Тараса Бульбу» В. Соловьева-Седого, «Жанну д'Арк» Н. Пейко, «Спартак» А. Хачатуряна и др. По существу, в этих произведениях впервые в балетном искусстве были воплощены социальные конфликты, исторические события эпохального значения, а главным героем становился борющийся народ и его представители.

Идейному обновлению, расширению тематики музыкально-хореографического искусства во многом способствовало обращение композиторов к произведениям мировой классической литературы, к величественным страницам народного эпоса, сказаний и т. п. Балет дерзнул передать на своем языке бессмертные творения Эсхила, Низами, Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого, Бальзака, Горького, Маяковского... Это и балеты Асафьева, созданные на основе литературных произведений Пушкина («Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник»), Лермонтова («Ашик Кериб»), Горького («Красавица Радда»), Бальзака («Утраченные иллюзии»), и «Медный всадник» (по Пушкину) Глиэра, и воссоздающий образы народного эпоса балет Э. Капа «Калевипоэг», и балет Кара Караева «Семь красавиц» по мотивам поэмы Низами, и «Шакунтала» по классику индусской литературы Калидасе С. Баласаняна, и «Отелло» (по Шекспиру) А. Мачавариани, и «Анна Каренина» Р. Щедрина. Замечательным примером воплощения идей и образов классической литературы языком музыкально-хореографического искусства

явился балет «Ромео и Джульетта» (по Шекспиру) Прокофьева.

Много нового внесли советские композиторы и в трактовку сказочных, фантастических, былинных сюжетов, придав им реалистический характер, связав с высокой этической проблематикой, а иногда и с публицистичностью («Золушка», «Каменный цветок» С. Прокофьева, «Сотворение мира» А. Петрова).

Несомненно, важнейшей, наиболее новаторской и сложной творческой задачей, стоявшей и продолжающей стоять перед советским музыкальным театром, в том числе и балетным, являлась и является задача создания спектаклей на советскую тему. Здесь можно назвать, например, «Партизанские дни» Б. Асафьева, «Юность» М. Чулаки, «Севан» Г. Егиазаряна, «На берегу моря» Ю. Юзелюнаса, «Гюльшен» С. Гаджибекова, «Асель» В. Власова, «Гаянэ» А. Хачатуряна, «Горянку» М. Кажлаева и др.

Воплощение богатого и разнообразного мира идей, больших жизненных конфликтов в советском балете обусловило и его жанровое обогащение, углубление его музыкально-сценической драматургии, расширение возможностей сквозного развития. По-новому стали трактоваться традиционные формы балета.

По глубине содержания, широте круга образов, по многоплановости драматургии и силе симфонического развития балет стал на один уровень с оперой и симфонией. Он знает произведения подлинно трагедийного и героического плана, ему свойственны возвышенная лирика, мятежная романтика и острая публицистичность, психологический анализ и фантастика, сказка, аллегория и искрометная комедийность. Развивая лучшие традиции музыкальной и хореографической классики,

деятели советского балета смело ищут и находят новые пути и формы художественного познания и отображения действительности. По-новому стали осмысливаться общественное назначение балета, его эстетика и поэтика, сценарная и музыкальная драматургия, композиционные приемы, выразительные средства. Исключительно важное значение в обновлении балета приобрело его сближение с народной музыкой и танцем, взаимообогащение классических традиций и народного творчества.

Развитие советского балета не было гладким. На его пути возникало немало трудностей: рождение нового всегда сопровождается ими. Так, например, в первые годы развития советского музыкально-хореографического искусства иным казалось, что новое содержание в балете должно привести к замене классического танца производственными, спортивными, акробатическими движениями и соответствующей им музыкой; другие считали, что драматический сюжет, сценические образы должны раскрываться в балете прежде всего в пантомиме. Некоторые подменяли высокую жизненную правду поверхностным правдоподобием, натурализмом, забывая о могучей силе обобщения и поэтизации в искусстве. Порою музыка народных бытовых танцев переносилась в партитуры слишком прямолинейно (этнографично), без учета специфики балета как большого синтетического произведения со своими драматургическими и композиционными законами.

Но все это были преходящие явления. Важно же подчеркнуть другое — огромные масштабы, исключительную интенсивность становления и развития советского балета по пути новаторства и прогресса, по пути больших творческих исканий и открытий.

История советского балета — история становления и развития многонационального музыкально-хореографического искусства. Наряду с дальнейшим развитием и блестящим расцветом в наши дни русского балета, имевшего и в прошлом богатые традиции, возникло и стало быстро развиваться балетное искусство других братских народов СССР, в том числе армянского.

Армянский балет имеет сравнительно небольшую историю, но его истоки восходят к древнему и глубоко самобытному народнотанцевальному искусству. Развиваясь в веках, широко отражая жизнь, мысли и чувства народа, танцевальное искусство, как и песня, является одной из развитых областей духовной культуры Армении. Оно представлено трудовыми, обрядовыми, лирическими, бытовыми, героическими танцами, сольными и групповыми, женскими — полными грации и изящества, с особой пластикой движения рук («пение рук») — и мужскими, отмеченными силой, волей, огненным темпераментом. Развиты в армянском народнотанцевальном искусстве и синтетическое начало, и элементы театрализации. Некоторые из обрядовых, героических, бытовых танцев объединяются в театрализованные хореографические сюиты, сцены.

Восторженно отзывался об армянских народных танцах А. М. Горький, познакомившийся с ними в 1928 году, во время посещения Армении. Описывая героические пляски сасунцев, он подчеркивал присущие им мужественность, силу, их коллективный характер. «Они идут плечо с плечом, держа за спинами руки друг друга,— пишет он.— Они — единое тело, движимое единой изумительно ритмически действующей силой. Это тело свертывается в круг, в спираль, развертывается в прямую линию, строит разнообразные кривые;

идеальность ритма, легкость и плавность построения фигур все более укрепляют чарующую иллюзию единства, слитности».

Говоря же об армянских женских танцах, Горький указывает на присущие им грацию, изящество, большую образность и элементы театрализации. «Не менее оригинально и так же обаятельно красиво танцевали женщины, одетые тоже по-восточному ярко и цветисто,— вспоминает он.— Танцуя, они показывали, как причесывают волосы, красят лицо, кормят птицу, прядут,— и снова все мы были очарованы изумительной ритмичностью их движений, красотой жестов».[1]

Армянскому национальному балету как самостоятельной области национального искусства предшествовали различные театрализованные представления, распространенные в конце XIX и начале XX века «живые картины», а также танцевальные номера в первых национальных операх. Драматизации танцевальной музыки способствовали и симфонические произведения армянских композиторов, создаваемые с начала XX века.

Возникновение армянского балета относится ко второй половине 30-х годов и связывается с организацией первой в истории армянского театра самостоятельной балетной группы в Ереванском государственном театре оперы и балета имени А. А. Спендиарова (1934) и созданием первых национальных балетов: «Наринэ» С. Бархударяна (1938), посвященного теме социального неравенства в дореволюционной Армении, «Невеста огня» (1935) по пьесе известного азербайджанского драматурга Джафара Джабарлы и «Апаит» (1941) А. Тер-Гевондяна на сюжет армянской народной

[1] М. Горький. Соч., т. 17. М., 1952, с. 137—138.

сказки, воспевающей труд и всепобеждающую силу верной любви. В дальнейшем — в 40-е и особенно 50—60-е годы — балет в Армении достиг значительного развития. Появилось немало интересных произведений. В формах и традициях национального искусства решались общие для советского балета проблемы, о которых шла речь выше.

Некоторые балеты армянских авторов связаны со значительными событиями исторического прошлого, с героическим эпосом, народными сказаниями, с бессмертными творениями классиков литературы Востока. Назовем балеты «Невольница» В. Араратяна (1945) на сюжет из древней истории Армении, «Хандут» по мотивам эпоса о Давиде Сасунском, созданный Г. Будагяном на основе музыки А. Спендиарова (1945). Два ярких балета по замечательным восточным поэмам написал С. Баласанян — «Лейли и Меджнун» (1947) и «Шакунтала» (1963).

Много нового внесли в армянское музыкально-хореографическое искусство балеты Э. Оганесяна. Два из них сюжетно связаны с древней, языческой Арменией — «Мармар» (1957) и «Вечный идол» (1966), но в них раскрывается вечно живая тема прославления человека, любви, справедливости, в них обличаются зло, тирания. Балет Оганесяна «Ноктюрн» (1964) публицистичен и ставит проблему призвания художника, его места в обществе. «Антуни» того же автора посвящен 100-летию со дня рождения Комитаса. Следует также назвать интересный героический балет «Прометей» (по Эсхилу) Э. Аристанесяна (1967) и три одноактных балета Г. Ахиняна «Ах, Тамар», «Лореци Сако» и «Ивушка» (1966) по Ованесу Туманяну.

Темам, связанным с советской действительностью, посвящены «Севан» (1957) и «Озеро грез»

(1968) Г. Егиазаряна — о современной колхозной жизни, «Сона» (1957) Э. Хагагортяна — о борьбе за установление Советской власти в Армении и «Бессмертие» (1968) К. Орбеляна — о героическом подвиге народа в Великой Отечественной войне.

Но, несомненно, самый значительный вклад в развитие армянского музыкально-хореографического искусства внес А. Хачатурян, сыгравший, как уже было сказано, большую роль и в становлении всего советского балета.[1]

---

[1] Мы пытались привлечь внимание к некоторым тенденциям и проблемам развития советского балета, дать краткий обзор армянского музыкально-хореографического искусства лишь в той мере, в какой, нам кажется, это поможет определить место и значение балетного творчества Хачатуряна.

«Гаянэ». Сцена из IV акта.

Театр оперы и балета имени С. М. Кирова

«Гаянэ». Танец курдов (И. Генслер и К. Рассадин).
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова

→

Гаянэ — Э. Веско.
Берлин, Немецкая государственная опера

Гаянэ.

Лейпциг, Большой оперный театр

Гаянэ — Т. Фесенко, Гико — В. Островский.
Малый театр оперы и балета

Спартак — А. Макаров, Фригия — И. Зубковская.
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова

«Спартак». Танец гадитанских дев.
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова

«Спартак». Бой гладиаторов (Ю. Григорович и Ю. Мальцев).

Театр оперы и балета имени С. М. Кирова

Глава II

БАЛЕТЫ ОБ АРМЕНИИ

Арам Хачатурян представил миру армянскую песню, преломленную сквозь призму большого таланта.

Аветик Исаакян

В начале 1939 года Хачатурян получил от Ереванского театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова предложение написать балет к декаде армянского искусства в Москве.

«Первой стадией моей работы,— писал композитор,— было ознакомление с тем материалом, которым мне предстояло оперировать. Сюда относилась и запись различных мелодий и прослушивание этих мелодий в исполнении различных коллективов армянской филармонии».[1] Богатство впечатлений, непосредственное соприкосновение

[1] А. Хачатурян. Как я работал над балетом «Счастье». — Газ. «Литература и искусство» от 10 ноября 1939 г.

с жизнью и культурой народа обусловили воодушевление и быстроту творческого процесса.

«Работа над балетом,— вспоминает Хачатурян,— шла необычайно интенсивно, я бы сказал, по конвейеру. Написанная мною музыка (я, как всегда, записывал ее сразу в партитуре) немедленно передавалась частями переписчикам, а затем в оркестр. Исполнение шло, так сказать, по пятам за сочинением, и я сразу же мог слышать отдельные куски созданной музыки в реальном звучании. Оркестром руководил замечательный, опытнейший дирижер К. С. Сараджев, оказавший мне в процессе работы большую помощь».

В сентябре того же года состоялась премьера.

Балет «Счастье», написанный на либретто Г. Ованесяна, повествует о жизни, труде и борьбе пограничников, колхозников, деревенской молодежи. В балете затрагиваются темы, актуальные для советской литературы и искусства 30-х годов,— темы труда, обороны страны, патриотизма. Действие балета протекает в армянской колхозной деревне, в цветущих садах Араратской долины, на пограничной заставе; в центре сюжета — любовь колхозной девушки Каринэ и молодого пограничника Армена.

Композитор создал красочные музыкальные зарисовки народной жизни. Большое впечатление оставляли массовые танцевальные сцены, характеризующие быт народа: проводы призывников в Красную Армию (1-я картина), сбор колхозного урожая (3-я картина), полную тревог и опасности жизнь пограничной заставы (2-я и 4-я картины), наконец, праздник в колхозе (5-я картина). Особенно выделялись Пионерский танец (№ 1), Танец призывников (№ 3), «Сбор винограда» (№ 7), Танец стариков (№ 8).

Наряду с массовыми сценами меткие музыкальные характеристики получили в балете и некоторые действующие лица. Прежде всего это относится к лирическому, отмеченному женственностью и обаянием образу главной героини — Каринэ. Образ Каринэ развит в ряде ее сольных танцев и танцев с подругами (например, в проникнутом мягкой грустью соло в I акте или плавном, грациозном танце в III акте), в массовой сцене сбора урожая, в сцене прощания Каринэ и Армена (I акт). Отдельные удачные места имеются в музыкальной обрисовке Армена (в частности, в сцене его борьбы с диверсантами), старика Габо-бидзы (этот образ наделен чертами подлинно народного юмора), балагура и весельчака Авета.

Балет содержит симфонизированные музыкальные сцены, способствующие раскрытию наиболее драматических ситуаций. Такова, например, симфоническая картина «Граница», построенная на столкновении и противоборстве главных лейтмотивов балета — волевого, энергичного мотива борьбы, зловещего, угловатого мотива диверсантов и певучей темы любви. Подобно некоторым другим советским композиторам, Хачатурян, стремясь расширить рамки балетного жанра и усилить его выразительность, ввел в финале хор, славящий Родину.

Основное достоинство музыки балета «Счастье» в ее большой эмоциональности, лиричности, в ее подлинной народности. Композитор использовал замечательные образцы народнотанцевального творчества: армянские пляски «Пшати цар» — «Пшатовое дерево» (в «Сборе винограда»), Крнки пар — Танец журавлей (в Танце колхозников), «Дуй, дуй» (в Танце стариков), «Аштараки» — «Аштаракский» (в пляске Габо-бидзы), своеобразный и интересный в ритмическом отношении

«Шалахо» и другие, а также украинский гопак, лезгинку, русскую пляску. Музыкальная ткань балета насыщена народными интонациями. В ней привлекает разнообразие ритма, восходящее к богатой ритмике армянских народных танцев (оригинален, например, трехдольный ритм аккордов, сочетающийся с двухдольной темой трубы в «Шалахо», несовпадающие акценты в различных голосах в «Сборе винограда»). Средствами симфонического оркестра композитор тонко передает тембры народных музыкальных инструментов Кавказа.

24 октября 1939 года, во время декады армянского искусства в Москве, Ереванский театр оперы и балета показал балет «Счастье» на сцене Большого театра Союза ССР.[1]

Общественность и пресса дали положительную оценку музыке балета, отметив инициативу Хачатуряна в решении актуальной темы в музыкально-хореографическом искусстве. Вместе с тем отмечались и недостатки балета. В основном они касались либретто, которое страдало схематичностью сюжетных положений, рыхлостью драматургии, слабой разработкой характеров действующих лиц. В известной мере относилось это и к музыке. Обращалось внимание на то, что не все музыкальные образы достаточно глубоко развиты, что некоторые сцены страдают иллюстративностью, музыкальная драматургия — фрагментарностью, а отдельные красочные номера балета не объединены в необходимой мере сквозным симфоническим развитием.[2]

---

[1] Дирижер К. Сараджев, постановщик И. Арбатов (Ягубян), художник С. Аладжалов. В главных ролях: Л. Войнова-Шиканян, Г. Георгиян, З. Мурадян, И. Арбатов и др.

[2] Мы не даем подробного разбора балета «Счастье», так как, несмотря на определенные достоинства музыки,

Недостатки сочинения ощущал и сам композитор.

В 1940 году Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова предложил Хачатуряну создать новый балет. В этом же году в соответствии с пожеланиями композитора К. Н. Державин написал либретто «Гаянэ». Основанное на новой сюжетной канве, оно вместе с тем сохраняло некоторые драматические положения и действующих лиц балета «Счастье». Либретто «Гаянэ» отличалось более глубоким развитием сюжета, драматического конфликта и образов главных героев, чем либретто «Счастье», хотя также содержало ряд недостатков.

Либретто дало возможность композитору сохранить все лучшее из музыки «Счастья», в том числе Танец пионеров, Танец призывников, «Прощание», «Выход стариков и старух», «Каринэ с подругами», финал I акта, «Сбор винограда», Танец Каринэ с виноградом, Танец журавля, Гопак, «Шалахо», Лезгинку, симфоническую картину «Граница» и др.

Но музыка балета «Гаянэ» гораздо богаче, обобщеннее, более развернута и органична в своем симфоническом развитии. Хачатурян написал новый акт (III), множество новых музыкальных номеров, в том числе получивший широкую известность Танец с саблями, значительно обогащен музыкальный образ главной героини, шире развиты лейтмотивы.

Партитура «Гаянэ» была завершена в конце 1942 года. 3 декабря балет был поставлен на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, находившегося тогда в Перми.

значение его в истории советского музыкально-хореографического искусства было все же преходящим.

«Мы с радостью можем сказать,— писал Д. Кабалевский,— что «Гаянэ» вписывает новую страницу в историю советской музыки и советского балета».[1]

Проследим развитие музыкально-сценического действия балета «Гаянэ» по актам.[2]

Балет открывается кратким оркестровым вступлением. В его приподнятой мажорной музыке слышатся интонации и ритмы, которые можно будет распознать во многих музыкальных темах балета. Здесь же впервые появляется призывно-фанфарный волевой мотив борьбы. Изменяясь в зависимости от ситуации, он будет также связываться с характеристикой одного из главных героев балета — пограничника Казакова. В другой редакции партитуры во вступлении проводится и зловещий мотив вражеских сил.

I акт балета — написанная сочными красками жанровая бытовая картина. Жгучее полуденное солнце заливает своими лучами широко раскинувшуюся долину в одном из пограничных районов Советской Армении. Вдали виднеется цепь снежных гор. В колхозе «Счастье» идет сбор нового урожая. Во главе работающих молодая колхозница Гаянэ и ее брат Армен.

В едином потоке симфонического развития чередуются массовые танцы: «Сбор хлопка», Танец хлопка, Танец мужчин. Они вводят в сценическое действие, создают ощущение радости свободного труда, щедрого изобилия даров природы.

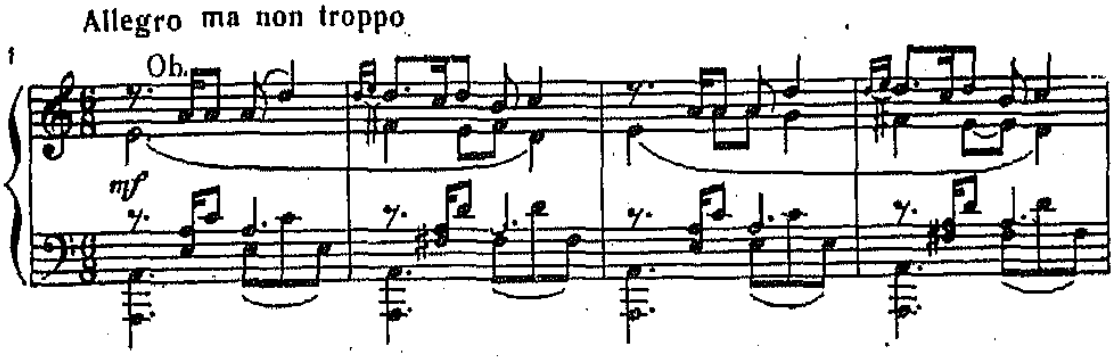
---

[1] Д. Кабалевский. Арам Хачатурян и его балет «Гаянэ». — «Правда» от 5 апреля 1943 г.

[2] Излагая сюжет «Гаянэ» (а далее и «Спартака»), мы опираемся на авторские ремарки в первых (основных) редакциях клавиров и партитур. В некоторых случаях использован пересказ содержания балетов, встречающийся в печатных изданиях.

По яркости красок эти танцы невольно вызывают ассоциации с солнечными картинами М. Сарьяна.

Музыка первого танца (№ 1 и 1-а) построена на мелодии армянской народной песни «Пшати цар» («Пшатовое дерево»):



Мастерски использует композитор характерные для армянской народной музыки приемы ритмо-интонационного варьирования, ладовой нюансировки (подчеркиваются признаки дорийского и эолийского минора). С каждым новым проведением мелодия обрастает фигурациями, подголосками, возникающими из ее же мотивных элементов и приобретающими самостоятельные мелодические контуры. На этой основе создаются различные полимелодические образования.

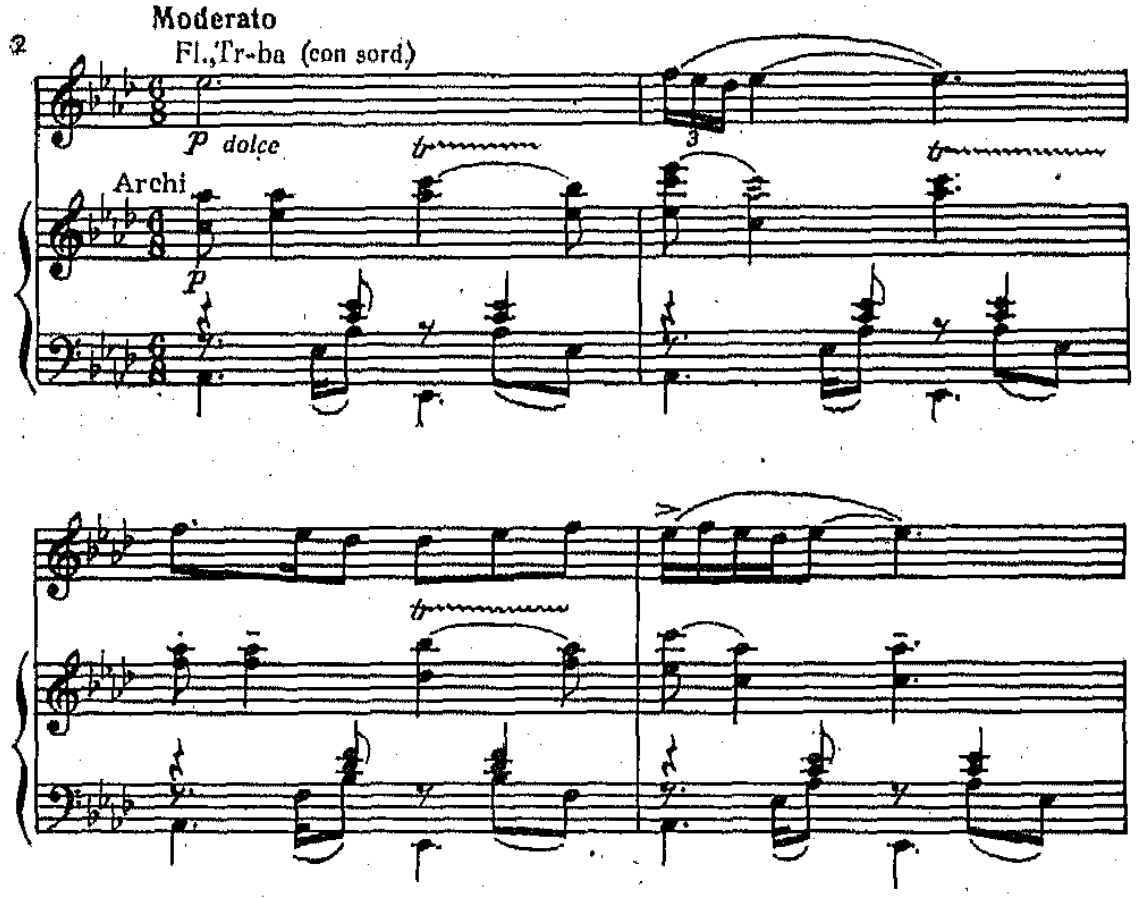
Динамизируют музыку ритмические перебои, вводимые в остинатный ритм танца, асимметричные такты, элементы полиритмии, несовпадающие акценты в различных голосах и т. п.

Излагаемая сперва деревянными, затем медью, главная тема танца достигает (в аккордовом изложении) большой силы звучания. Все это придает особую полнокровность музыке танца.

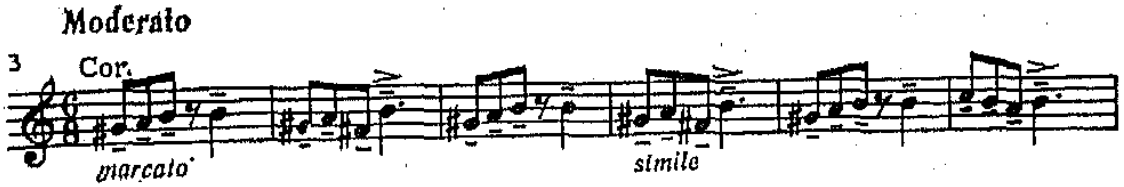
Следующий — медленный, полный грации, капризно ритмованный, украшенный мягкими мелизмами — Танец хлопка (№ 2) также имеет в своей основе народные мотивы. Удивительно

органично соединил композитор мелодию лирического народного танца «Гна ари ман ари» («Иди и возвратись») с мотивами круговых плясок — «гёндов»: «Аштараки» («Аштаракская») и «Дарико ойнар», создав на их основе своеобразную форму рондо. Первая танцевальная мелодия играет роль рефрена (As-dur), а две другие — эпизодов (f-moll).

Танец хлопка контрастирует первому танцу, но в нем также обращают на себя внимание излюбленные Хачатуряном приемы полиритмических сочетаний, наслоений самостоятельных мелодических линий. Укажем, например, на проведение в одновременном звучании с основной темой (излагаемой скрипкой) выразительного наигрыша флейты и трубы (с сурдиной):



На народной основе построен и третий танец (№ 3, Танец мужчин). Замечательно переданы в нем колорит армянских героических и свадебных плясок, характер звучания народных инструментов (композитор ввел в партитуру и народный ударный инструмент — дайру). Это один из наиболее симфонически развитых массовых танцев балета. Призывно звучит у валторн лапидарная тема народной пляски «Трнги».



Захватывая в своем убыстряющемся движении все новые регистры и группы оркестра, музыка вырастает до мощного звучания. Особую мужественность, стремительность танцу придают энергичные ритмические перебои, темпераментные опевания тоники, секундовые сдвиги по ступеням лада, настойчивые интонационные повторы, напоминающие пронзительные, словно захлебывающиеся наигрыши зурны.

Этот танец силы и молодости подводит к сценам (3-а—8-а), где дается экспозиция основных героев балета и происходит завязка драматического конфликта.

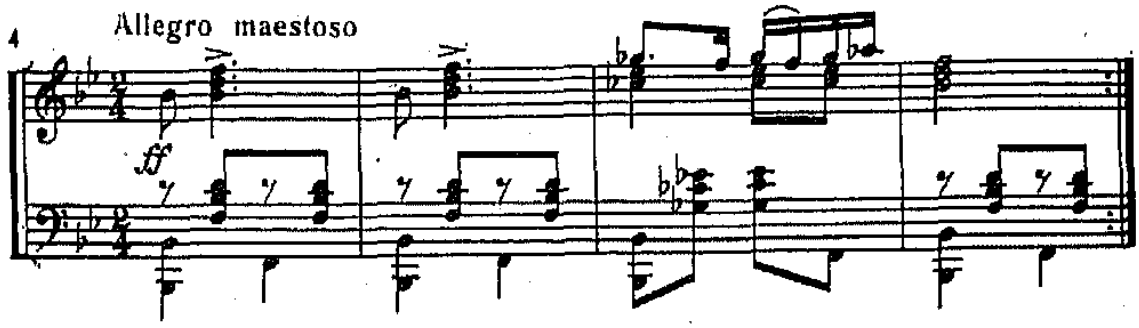
На поле наступает час отдыха. Приносят кувшины с водой и вином, хлеб, мясо, фрукты. Расстилают ковры. Колхозники располагаются кто под деревом, кто в тени навеса. Молодежь танцует. Только Гаянэ грустна и озабочена. Ее муж Гико пьянствует, обижает семью, бросил работу в колхозе. Сейчас он требует, чтобы и жена ушла вместе с ним. Гаянэ наотрез отказывается. Колхозники пытаются образумить его. Между Гико и братом Гаянэ Арменом возникает ссора.

В это время в колхоз приезжает в сопровождении двух бойцов командир пограничного отряда Казаков. Гико исчезает. Колхозники приветствуют пограничников, дарят им цветы, угощают. Казаков выбирает большую красную розу и дарит ее Гаянэ. После ухода Казакова и бойцов опять появляется Гико. Он вновь требует, чтобы Гаянэ бросила работу, грубо оскорбляет ее. Возмущенные колхозники прогоняют Гико.

Для характеристики каждого героя композитор создает танцы-портреты, находит индивидуализированные интонации, лейтмотивы. Мужественными, энергичными маршевыми ритмами, сильными акцентами отмечен танец Армена (№ 7), близкий по характеру армянским народным танцам типа «Кочари». Хочется отметить смягчающий моторику танца напевный контрастирующий голос (валторны и виолончели).

Четвертый и восьмой номера («Приезд Казакова» и «Отъезд») насыщены волевыми, призывными интонациями, ритмами скачки, фанфарными сигналами, динамическими нагнетаниями.

Еще во вступлении к балету звучал решительный, героический мотив (начинающийся активной восходящей квинтой). В данных сценах он приобретает значение лейтмотива Казакова.[1]

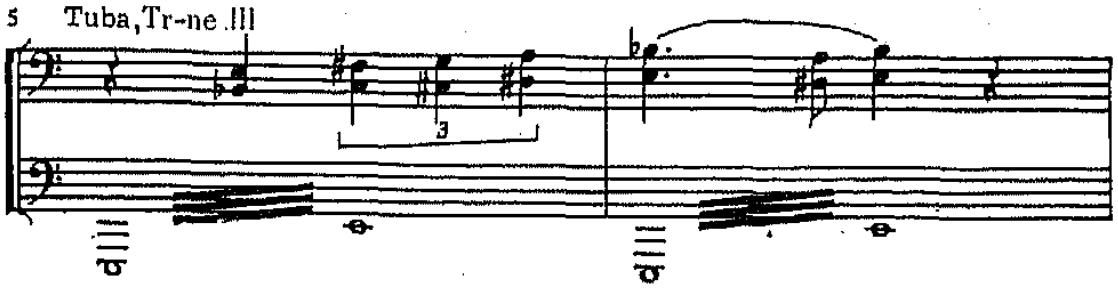


[1] Этот мотив, как и почти весь круг героических интонаций балета, ассоциируется с волевыми, мужественными темами из фортепианного концерта, Первой и Второй симфоний и отчасти балета «Спартак».

В полном жизни, темперамента Танце Нунэ и Карэна (№ 5) обрисованы друзья Гаянэ — балагур, весельчак Карэн и задорная Нунэ. Скерцозный характер дуэта передается и оживленными игровыми мотивами (струнные, а затем и деревянные), и причудливым ритмом, отбиваемым литаврами, малым и большим барабанами, роялем.

В музыке сцены ссоры (№ 3-а) возникает лейтмотив, характеризующий вражеские силы (здесь он связан с Гико, а позднее будет ассоциироваться и с образами злоумышленников). То зловеще ползучий (у бас-кларнета, фагота, контрабасов), то угрожающе атакующий, он резко контрастирует интонациям, с которыми связаны положительные образы.

Особенно интенсивно этот мотив развивается в симфонической картине «Пожар»; в изложении терциями, секстами и, наконец, тритонами, он приобретает все более угрожающий характер.

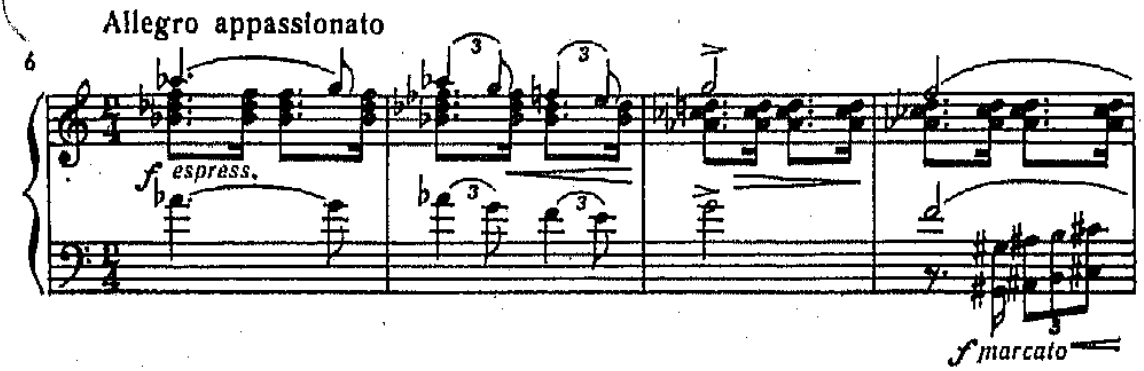


С наибольшей полнотой экспонирован в I акте образ Гаянэ. Обрисовке ее прекрасной, глубоко человечной натуры, раскрытию ее душевных переживаний Хачатурян отдал всю выразительную силу своего мелоса, все богатство оттенков лирической сферы своей музыки. Именно в связи с Гаянэ в музыку балета вошли особенно человечные, психологически выразительные, лирически теплые интонации.

Музыка, характеризующая Гаянэ, как бы вобрала в себя интонации многих лирических тем Хачатуряна, в частности из фортепианного и скрипичного концертов. В свою очередь с этой сферой будут связаны многие лирические страницы Второй симфонии, виолончельного концерта, а также балета «Спартак» (образ Фригии).

Образ Гаянэ в полном смысле слова центральный образ балета. Он неразрывно связан с массовыми сценами. Впервые характеристика Гаянэ дана в I акте в сцене ссоры с мужем (№ 3-а) и в двух ее танцах (№ 6 и 8).

В сцене ссоры возникает (у скрипок, виолончелей и валторны) мотив, который в дальнейшем будет связываться с наиболее активными сторонами натуры Гаянэ. Насыщенный эмоциональной силой, полный внутреннего драматизма, он передает чувства Гаянэ, ее гнев, возмущение, стойкость в борьбе.

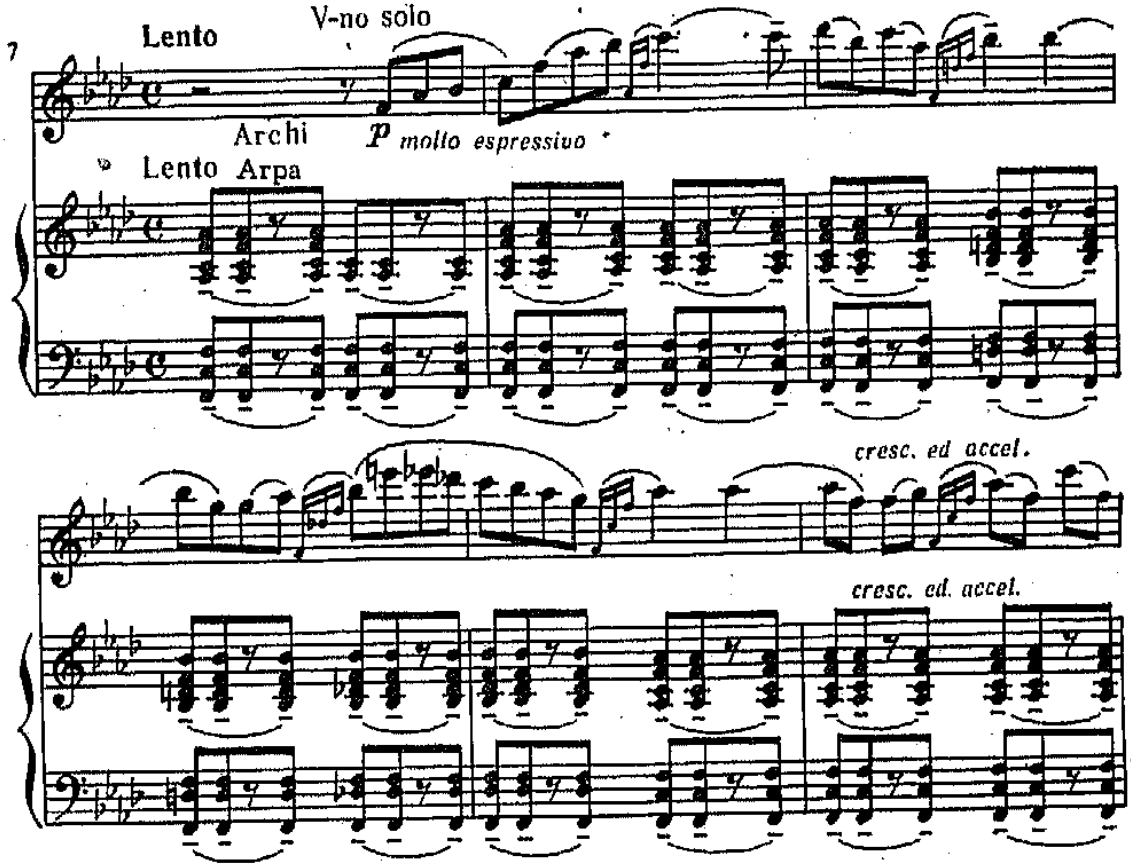


В наиболее драматические моменты в балете не раз будут сталкиваться этот мотив Гаянэ и мотив вражеских сил (во II акте — № 12, 14, в III акте — № 25).

В заключительном эпизоде сцены ссоры воплощаются и другие стороны характера Гаянэ: женственность, нежность. Этот эпизод является эмоциональной кульминацией.

После небольшого импровизационного вступления, основанного на печально встревоженных

фразах фагота, появляется, на фоне равномерно ритмованных аккордов арфы и струнного квинтета, выразительная, проникновенная мелодия солирующей скрипки.



Напевная, удивительно пластичная, она рисует прекрасный, полный нежности и поэзии облик Гаянэ, создает ощущение нравственной чистоты и душевного благородства. Эта мелодия приобретает значение лейттемы Гаянэ и будет неоднократно появляться в музыке балета, изменяясь и варьируясь в зависимости от развития музыкально-сценического действия.

Дальнейшее раскрытие образа Гаянэ в I акте происходит в двух ее танцах (№ 6 и 8).

В первом из них приведенная выше лейттема излагается виолончелями, а затем получает развитие в двухголосной инвенции (скрипки с сурдинами).

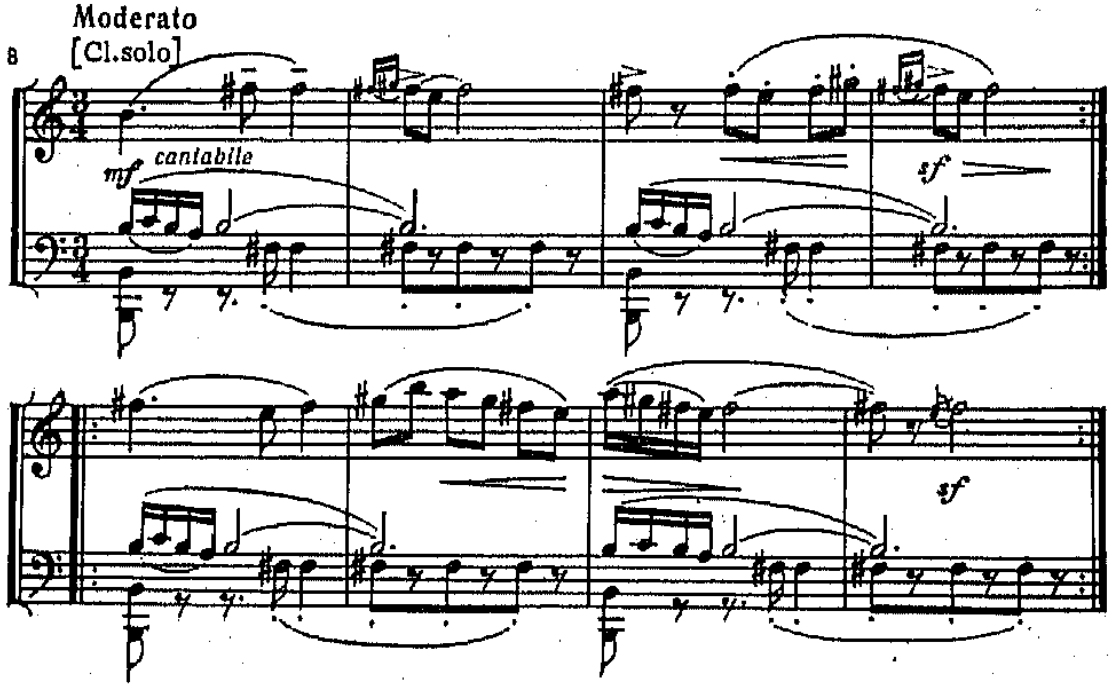
Музыка насыщается интонациями мольбы, сдержанной душевной боли. Светлой грустью проникнут второй танец, в основе которого трепетно взволнованное арпеджио арфы.

Итак, I акт балета — экспозиция действующих лиц, завязка музыкально-драматического конфликта, начало столкновения сил «действия» и «контрдействия».

В заключение вновь звучит первый танец («Сбор хлопка»), перекидывая от начала к концу акта интонационную и тональную арку.

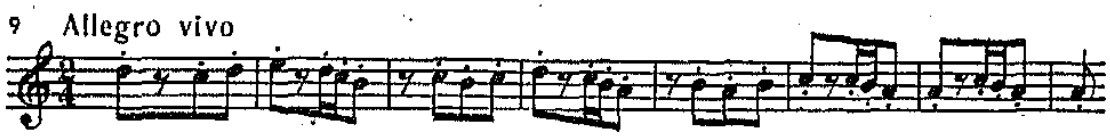
II акт переносит зрителя в дом Гаянэ. Родные, подруги, друзья пытаются развлечь ее.

Полон обаяния, грации первый танец — девушек-ковровщиц (№ 9). Тонким плетением мелодий, мягкими подголосками, имитациями, красочными ладовыми сопоставлениями (на выдержанную тонику в басу накладываются в других голосах мотивы, находящиеся в различных ладовых сферах), наконец, удивительной напевностью этот танец напоминает некоторые девичьи лирические хоры и танцы Комитаса или Спендиарова.



Композиционное строение танца приближается к форме рондо. Музыкальный тематизм очень разнообразен и близок по складу армянской народной музыке (в основе одной из тем лежит фрагмент подлинной народной мелодии «Калоси пркен» — «Ободок колеса»). Свежесть звучанию придают секундовые тональные сопоставления эпизодов.

За Танцем ковровщиц следуют «Туш» (№ 10) с его приподнято-праздничными интонациями и полные игривости и простодушного лукавства Вариации Нунэ (№ 10-а) с их капризно-причудливой ритмикой и интонациями известной песни Саят-Новы «Кани вур джанем» («Пока я твой милый»). Соответственно с образом Нунэ композитор придал лирической мелодии Саят-Новы жизнерадостный, оживленный характер.

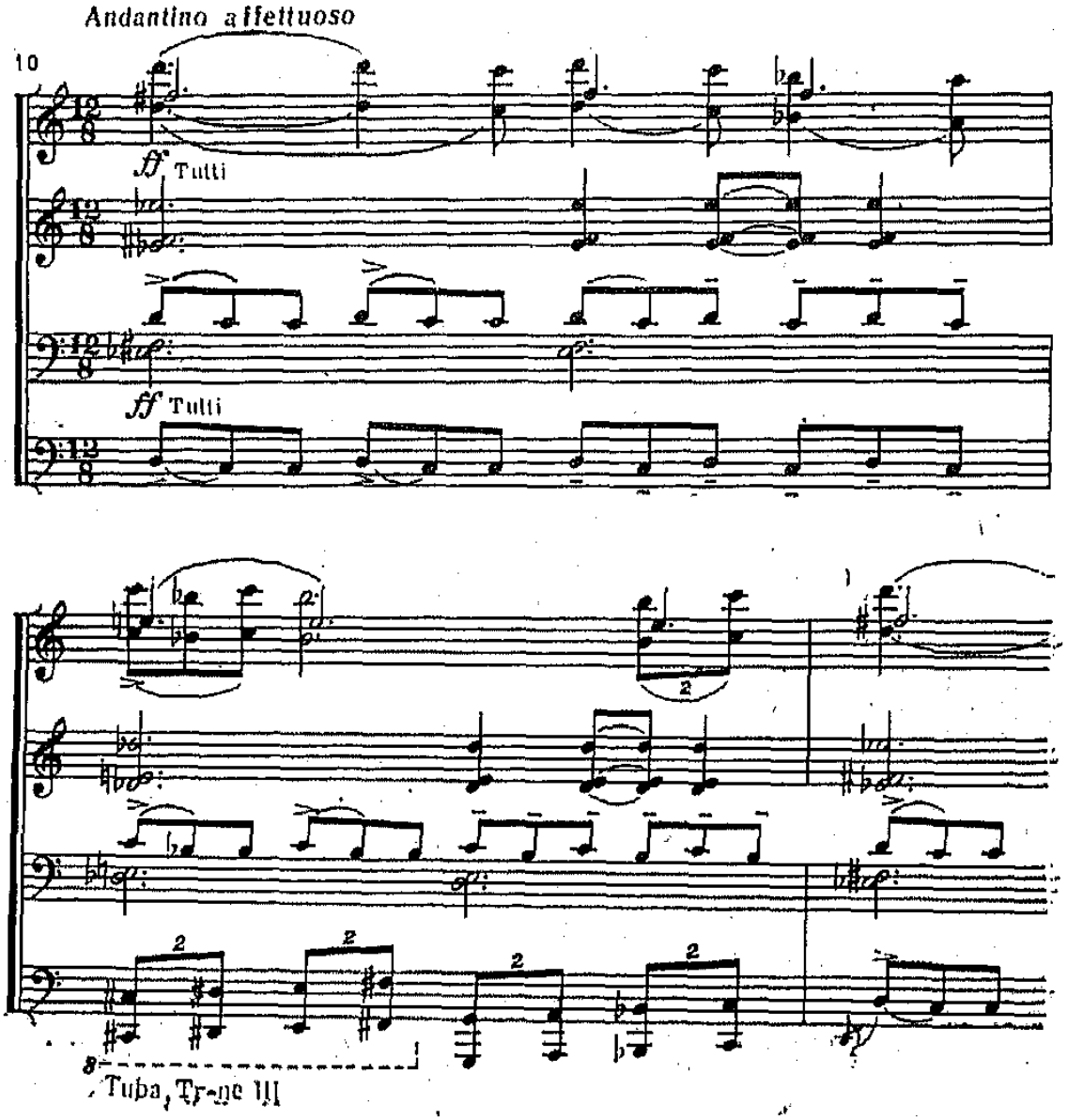


Вариации сменяются тяжеловатым комедийным Танцем стариков (№ 11). В нем использованы две близкие по ритму, народные плясовые мелодии.

Перечисленные танцы представляют собою, по меткому выражению Г. Хубова, своеобразное «вводное интермеццо», резко контрастирующее своим мягким лиризмом и чисто крестьянским юмором напряженному драматизму последующих номеров.

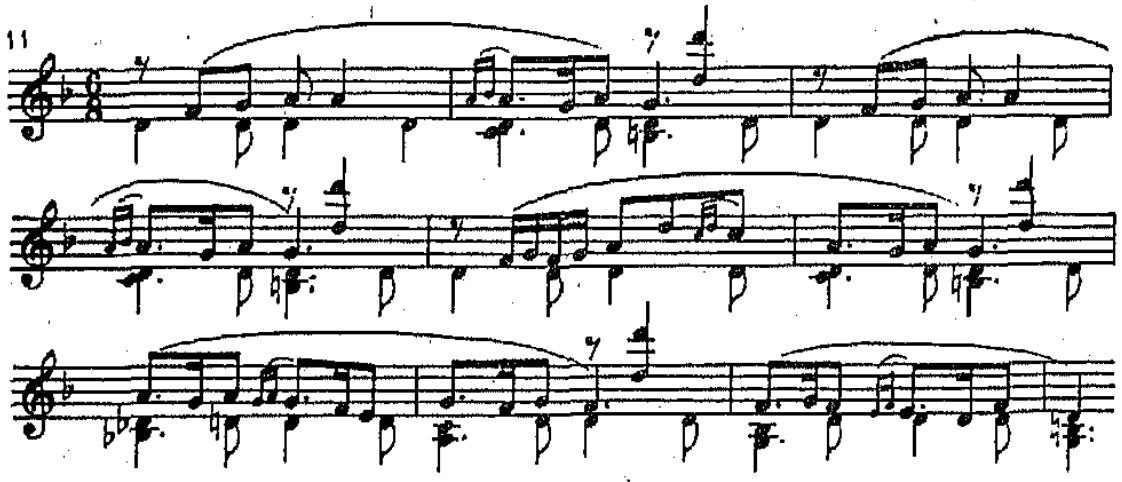
Атмосфера веселья и дружеской задушевной приветливости нарушается приходом Гико (№ 12). Печально звучит преображенная лирическая тема Гаянэ (соло альта). Тревожно пульсируют остинатные триоли уменьшенных септаккордов, обостренных «стонущими» задержаниями. Какое-то ощущение скованности, настороженности вносит

мерно ритмованный тонический органный пункт в басу при постоянном ощущении вместе с тем двух тоник — d и g. Появляется лейтмотив Гаянэ, звучавший в сцене ссоры (I акт). На этот раз благодаря секвентным нагнетаниям, сильным кульминациям, ладо-гармоническим обострениям (лад с двумя увеличенными секундами), наконец, упорно повторяющимся стонущим секундам он приобретает в своем развитии еще более взволнованный, активный характер (Andantino affettuoso). И вновь, как и в сцене ссоры, но в усиленном звучании (тромбон, туба), вступает в противодвижении зловещий мотив Гико.

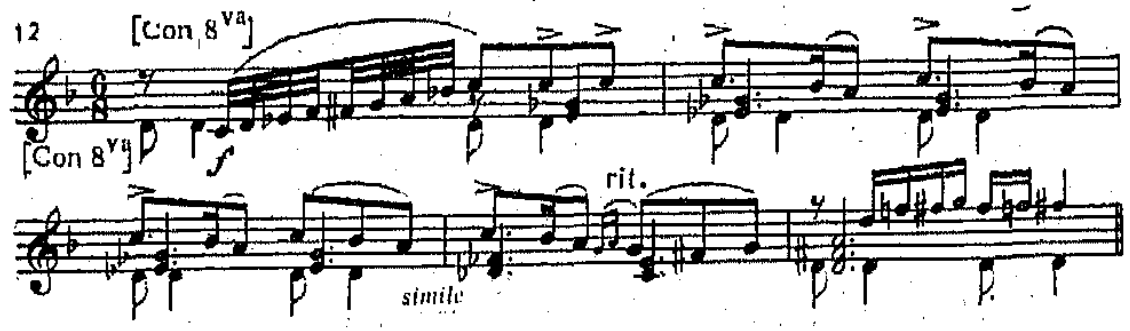


Гости уходят. Гаянэ укачивает ребенка. Внимание слушателя переключается на ее душевные переживания. Начинается Колыбельная Гаянэ (№ 13) — один из самых вдохновенных номеров балета.

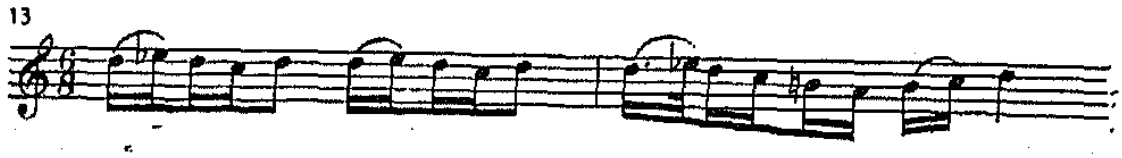
Качая ребенка, Гаянэ отдается своим мыслям. Распространенный в армянской народной музыке жанр колыбельной переводится здесь в глубоко психологический план. Начинается Колыбельная как бы всхлипывающими фразами гобоя на фоне печальных нисходящих терций у кларнетов. Далее (у флейты на фоне арфы и фагота, а затем у скрипки на фоне валторны) льется нежная, задушевная мелодия.



Большой экспрессии достигает музыка в средней части. Интонации гобоя, обостренные восходящими секвентно пассажами, напряженно звучащими аккордами, вырастают в музыку страстного душевного излияния, отчаяния и горя.



В музыку Колыбельной органично вплетен фрагмент народной лирической песни «Чем крна хагал» («Не могу играть»):



К Гико приходят злоумышленники. Он сообщает им о своем решении поджечь колхоз. Тщетно Гаянэ пытается преградить им дорогу, удержать мужа от преступления; она зовет на помощь. Гико отталкивает Гаянэ, запирает ее и скрывается вместе с преступниками.

Эта сцена (№ 14) отмечена напряженным драматизмом; она является продолжением и развитием сцены ссоры из I акта. В ней так же сталкиваются мотивы Гико и Гаянэ. Но здесь столкновение приобретает значительно более конфликтный характер. Оно воплощено в динамичном симфоническом развитии. Тема вражеских сил в аккордовом изложении, в полифонических сочетаниях, при интенсивном использовании меди звучит грозно, зловеще.

Ей противостоят тревожно звучащие стонущие интонации Колыбельной, канонически развиваемый лейтмотив Гаянэ. Наконец на остинатной фразе арфы вступает искаженная (излагаемая бас-кларнетом) тема Гаянэ.

Этот музыкальный номер органично вливается в заключительный эпизод, раскрывающий образ потрясенной молодой женщины.

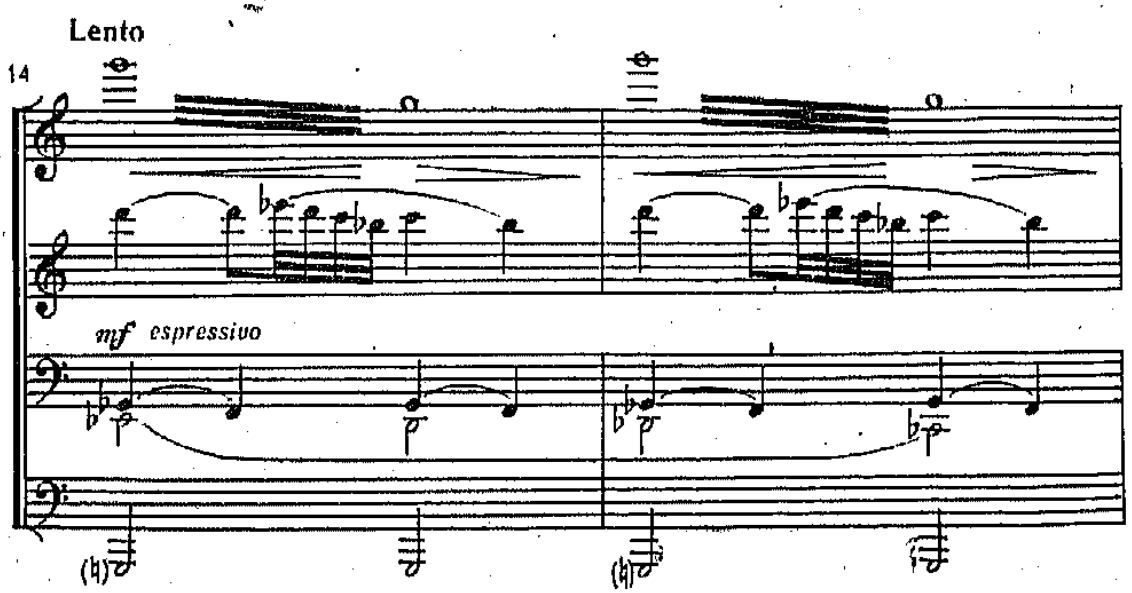
Действие III акта происходит в высокогорном селении курдов. Уже в оркестровом вступлении появляется новый круг интонаций: звучат оживленные, энергичные курдские пляски.

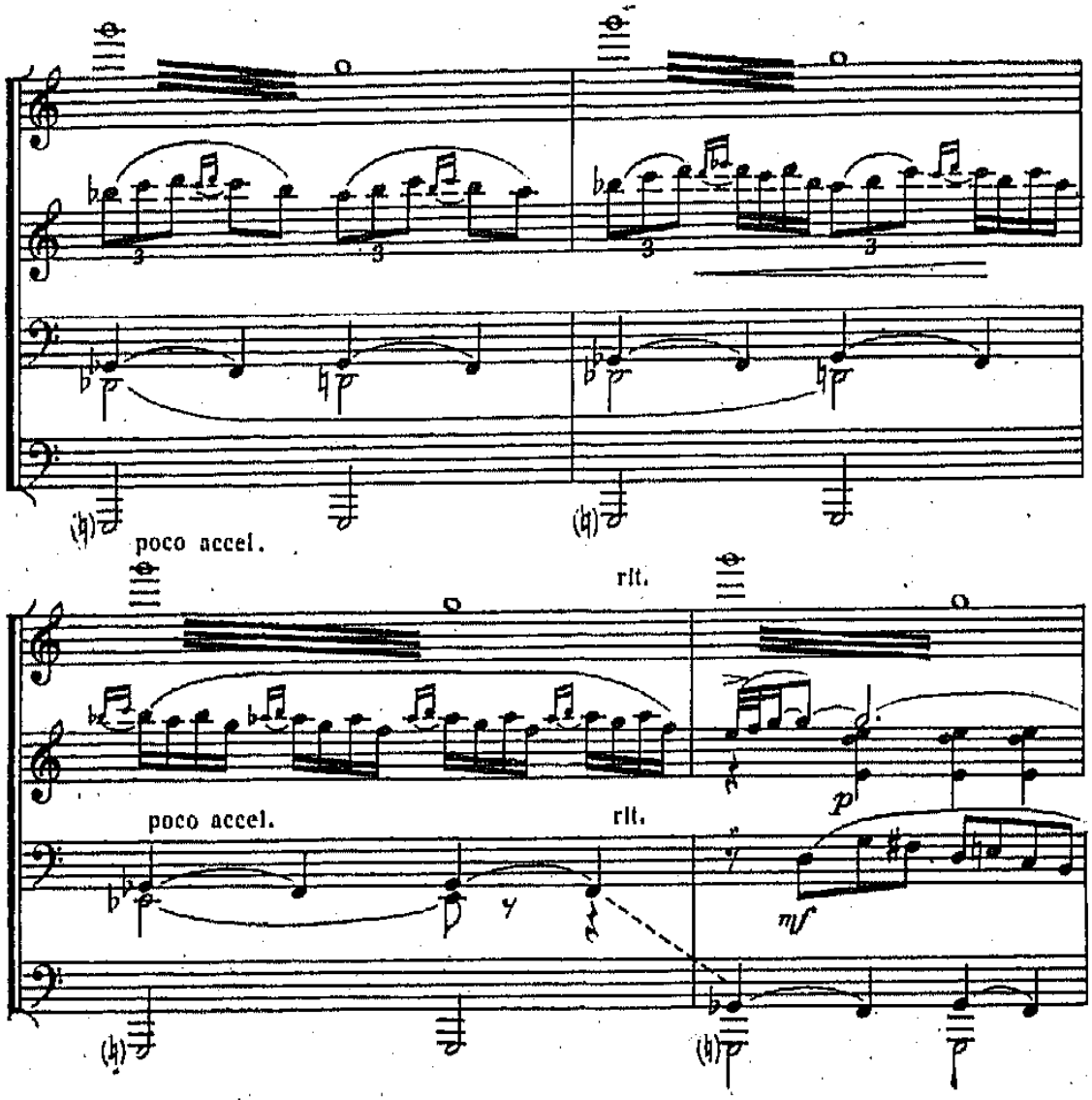
Возникает весьма красочный бытовой фон, на котором происходит действие. Армен встречается

со своей возлюбленной — курдской девушкой Айшей. Но ее любит и курдский юноша Исмаил. В порыве ревности он бросается на Армена. Отец Айши примиряет молодых людей. Появляются заблудившиеся в горах злоумышленники, ищущие дорогу к границе. Заподозрив недоброе, Армен незаметно посылает за пограничниками, а сам берется провести незнакомцев к границе.

Как и в предыдущих актах, музыкально-сценическое действие развивается на основе контрастов. Стремительная плясовая музыка вступления сменяется красочной картиной рассвета (№ 15).

Наложение различных тональных пластов (возникают колоритные политональные соотношения), охват крайних регистров оркестра, «мерцающие», тремолирующие октавы в верхних голосах струнных, флажолеты альтов, томные вздохи виолончелей и арфы, словно застывшие органные пункты в басу, наконец, введение мелодии (у солирующей флейты-пикколо), близкой мугаму «Геджжас»,— все это создает ощущение воздуха, простора, пробуждающейся природы.





Непосредственно из музыки рассвета возникает интонационный образ Айши. Танец курдской девушки (№ 16) с его вальсовым ритмом, выразительной, поэтичной мелодией у скрипок полон грации и изящества. Какое-то особое ощущение томности, нежности придают танцу сопутствующий основной мелодии нисходящий ход (в нижнем голосе) и ласковые подголоски флейт.

Начинается курдская пляска (№ 17). Для нее характерны мужественные, волевые ритмы (резко подчеркнутые ударными инструментами), воинственные интонации. Сильные акценты, резкие тональные смещения создают ощущение неудержимой, стихийно прорвавшейся энергии.

И вновь звучит нежная музыка Айши (№ 18): в сжатом виде повторяется ее вальс. Образуется развернутая трехчастная форма, объединяющая резко контрастирующие образы.

Далее следует любовный дуэт Айши и Армена (№ 19). В его основе мотив Армена и выразительная мелодия Айши.

После небольшой сцены (№ 20, ревность Исмаила и примирение его с Арменом) идет полный энергии и силы, напоминающий народную пляску «Кочари» Армяно-курдский танец (№ 21).

Следующие эпизоды (№ 22—24, сцена, Вариации Армена, появление злоумышленников и их борьба с Арменом) подготавливают кульминацию акта, являющуюся вместе с тем развязкой драматического конфликта.

Пограничники во главе с Казаковым поспевают на помощь Армену и задерживают злоумышленников («Раскрытие заговора», № 24-а). Вдали вспыхивает зарево пожара — это горят подожженные Гико колхозные склады («Пожар», № 25). Колхозники тушат пожар. Совершив преступление, Гико пытается скрыться, но его останавливает и обличает перед народом Гаянэ. В порыве злобы и отчаяния Гико ранит ее ножом. Преступника берут под стражу и уводят.

В этих сценах музыка достигает большого драматического напряжения, подлинной симфоничности развития. Вновь звучит, все нарастая, зловещий мотив вражеских сил, прорезывая мощное tutti оркестра. Ему противостоит героический мотив, связанный с образом Казакова, но получающий здесь более обобщенное значение. Каждое новое проведение мотива вражеских сил рождает новые противодействующие ему мотивы, усиливающие и расширяющие круг героических образов борьбы. Один из этих мотивов ассоции-

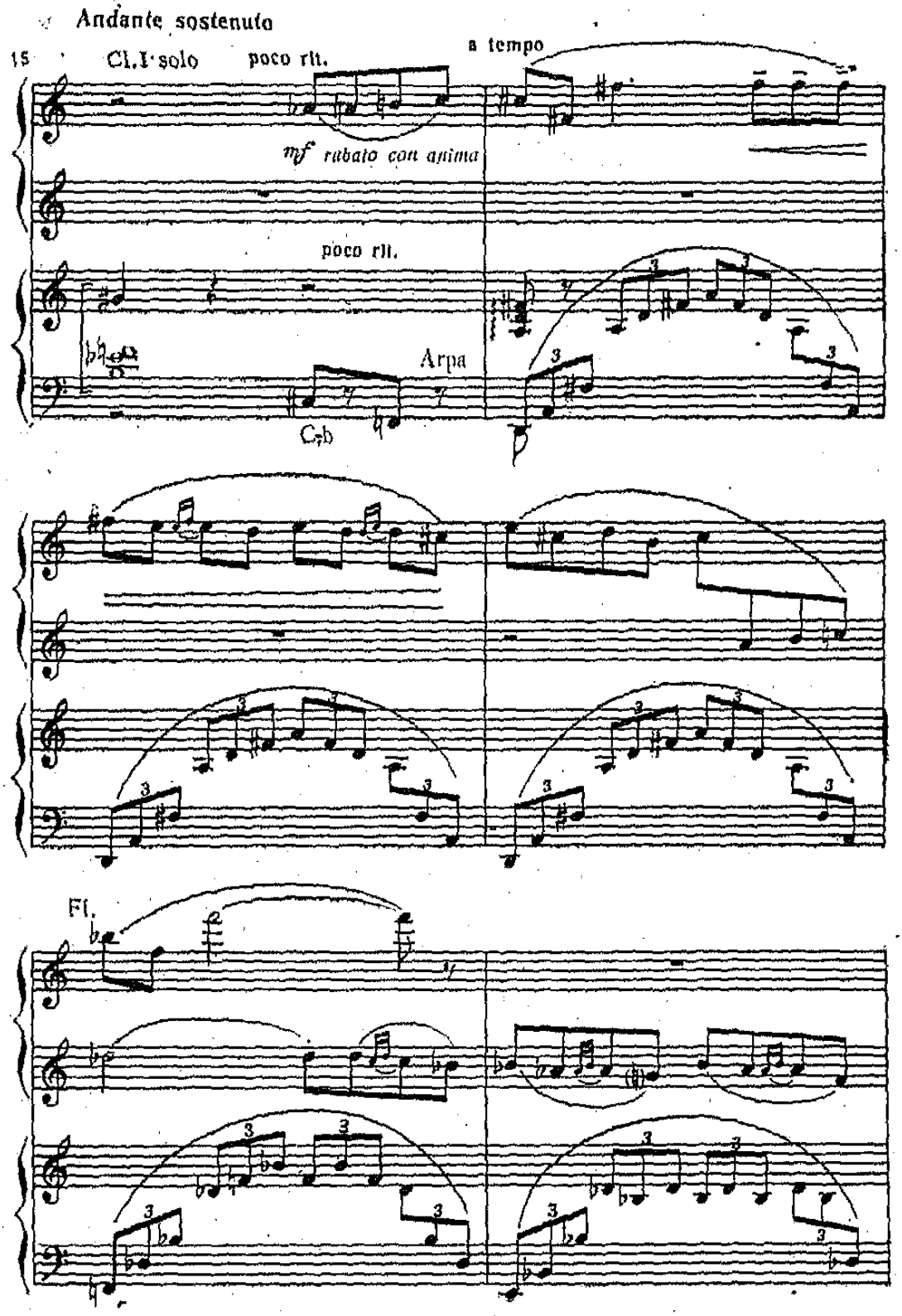
руется со звучанием набатной темы во Второй симфонии Хачатуряна, а другой войдет впоследствии интонационным фрагментом в написанный композитором Государственный гимн Армянской ССР.

В сцене пожара вновь сталкиваются мотивы Гико, вражеских сил с мотивами гнева, стойкости Гаянэ.

Маркированные ритмы, синкопированные смещения акцентов, завывающие аккордовые пассажи в верхних регистрах, сильные нагнетания восходящих секвенций, нарастание динамики к мощным fortissimo, наконец, тревожные возгласы медных — все это создает образ разбушевавшейся стихии, усиливает драматическое напряжение. Эта драматизированная музыкальная сцена переходит в лирическое высказывание Гаянэ (Adagio) — эмоциональный вывод всей картины. Лирическая тема Гаянэ приобретает здесь характер скорбной ламентации; она развивается от печальной мелодии английского рожка (на фоне тремоло скрипок и стонущих секунд скрипок и альтов) к драматически напряженному оркестровому tutti.

Последний, IV акт — смысловой итог балета.

Прошло время. Пострадавший от пожара колхоз «Счастье» снова вступил в строй и празднует сбор нового урожая. Приехали гости из других колхозов, из воинских частей: русские, украинцы, грузины, курды. Радостно встречаются Казаков и поправившаяся после ранения Гаянэ. Их связывает чувство возвышенной и чистой любви. Любовь Гаянэ и русского воина не только лирическая тема балета, она вместе с тем символизирует идею дружбы русского и армянского народов. Начинаются веселые пляски. Праздник заканчивается объявлением о предстоящем браке Гаянэ


Andante sostenuto
15
Cl. I solo
poco rit.
a tempo
mf rubato con anima
poco rit.
Arpa
C♭
Fl.

и Казакова, Айши и Армена, Нунэ и Карэна. Все приветствуют молодых, прославляют свободный труд, дружбу народов, Советскую Отчизну.

Музыка последнего акта словно озарена лучами солнца. Уже начало его (№ 26, вступление, сцена и адажио Гаянэ) проникнуто ощущением света, жизни, полноты счастья. На фоне арпеджио арфы, трелей флейт и кларнета возникает восторженный импровизационный напев, напоминающий народные гимны солнцу — «Саари».

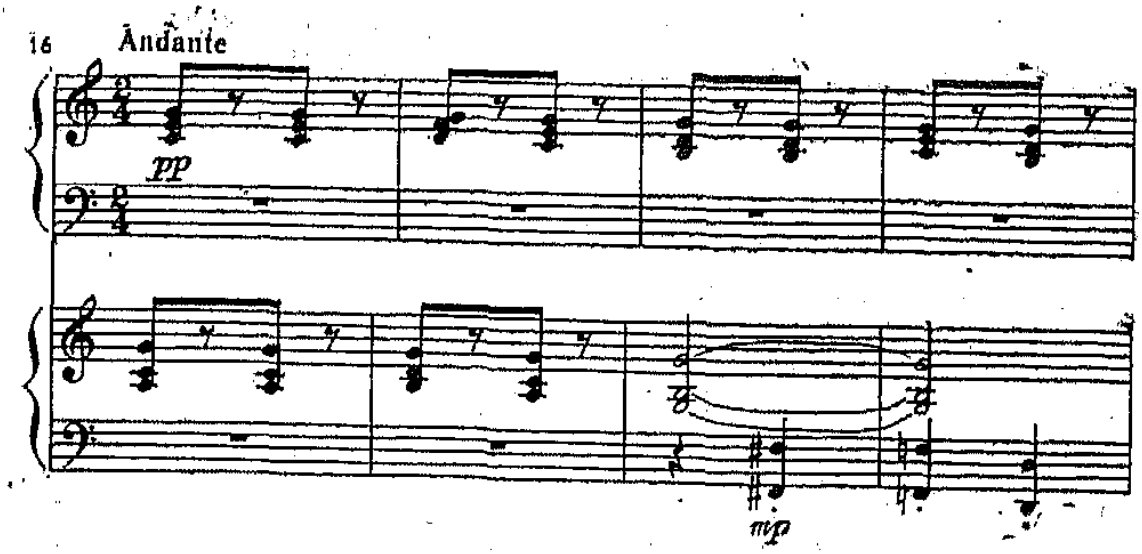
Обрамленная радостно звучащими танцевальными мелодиями, вновь появляется лейттема Гаянэ. Теперь она вырастает в романтически опоэтизированную, широкую по диапазону кантилену. В ней исчезают горестные, скорбные интонации и расцветает все светлое, ликующее (мажорные арпеджио триолями у арфы, колорирующие тональные сопоставления, светлые регистры «дерева»). (См. пример 15).

Адажио Гаянэ сменяется изящным Танцем розовых девушек и Нунэ (№ 27), массовой сценой (№ 28), построенной на музыке I акта (из № 4), и степенным Танцем стариков и старух (№ 29).

Далее следует развернутая танцевальная сюита, основанная на плясовых мелодиях различных народов — танцуют гости, прибывшие из братских республик.

Начинается сюита огненно темпераментной Лезгинкой (№ 30). Приемами мотивной разработки, резкими ритмическими перебоями, характерными тональными смещениями на секунду, введением подголосков, асимметричных предложений Хачатурян достигает огромного нарастания динамики.

В оркестре слышатся бойкие наигрыши балалаек: лениво, как бы нехотя вступает мелодия русской плясовой (№ 31).



С каждым новым проведением она набирает темп, силу, энергию. Композитор проявил тонкое понимание особенностей русской народной музыки. Пляска написана в вариационной форме. С бо́льшим мастерством варьируются мотивы, ритмы, тембры оркестра, вводятся оживленные орнаментирующие голоса, используются резкие тональные сдвиги и т. д.

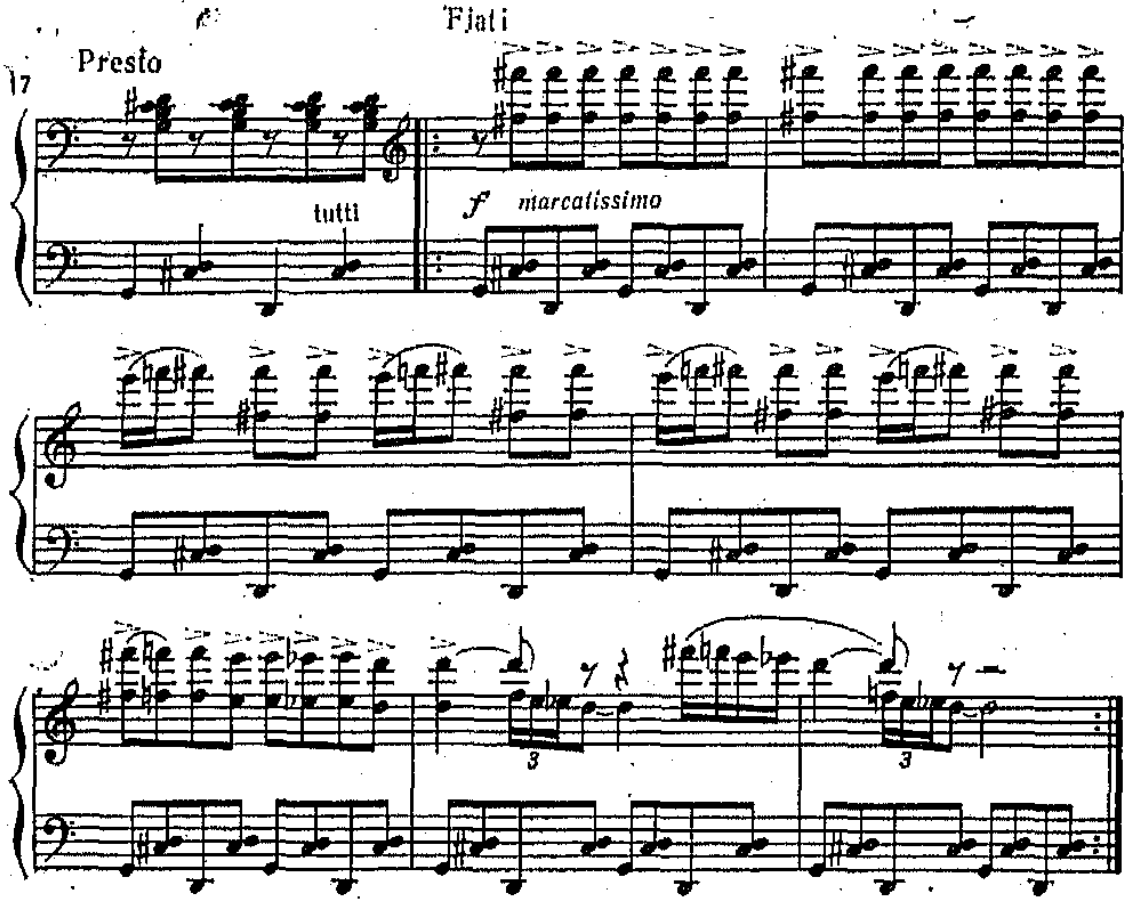
Полный мужественной силы, задора и удали русский пляс сменяется так же блестяще оркестрованными и симфонически развитыми армянскими танцами: «Шалахо» (№ 32) и «Узундара» (№ 33). Хочется отметить исключительную ритмическую остроту этих танцев (в частности, наличие несовпадающих акцентов, асимметричных предложений), а также их ладовое своеобразие.

После развернутого, отмеченного «восточным» ладовым колоритом Вальса (№ 34) вступает один из самых блестящих и оригинальных номеров балета — Танец с саблями (№ 35).

В этом танце особенно ярко воплощены огненный темперамент, энергия, стремительная стихийная сила ритма воинственных плясок народов Закавказья (см. пример 17).

Большого эффекта достигает композитор введением в это неистовство ритма пленительной

напевной мелодии (у альтового саксофона, скрипок, альтов, виолончелей), знакомой нам еще по дуэту Армена и Айши в III акте. Особую прелесть придают ей мягкие подголоски флейт, основанные на интонациях «Калоси иркен». Обращают на себя внимание элементы полиритмии: сочетание двух- и трехдольности в разных голосах.



Завершается акт бурным Гопаком (№ 36), написанным в форме, приближающейся к рондо (в одном из эпизодов использована украинская народная песня «Как пошел, пошел козел»), и празднично ликующим финальным Маршем.

В балете «Гаянэ» воплощены ведущие идейные мотивы творчества А. Хачатуряна. Это идеи высокого советского патриотизма, кровной связи в нашем обществе интересов личных и социаль-

ных. В балете воспеваются счастливая трудовая жизнь, братская дружба народов в нашей стране, высокий духовный облик советских людей, клеймятся позором преступления врагов социалистического общества.

Преодолев во многом бытовизм, драматургическую рыхлость, а местами и надуманность либретто, Хачатурян сумел воплотить в музыке содержание балета реалистично, через столкновения человеческих характеров, на фоне народных сцен и романтически опоэтизированных картин природы. Прозаизмы либретто уступили место лиризму и поэтичности музыки Хачатуряна.

Балет «Гаянэ» — реалистическая музыкально-хореографическая повесть о советских людях, «одно из удивительных и редких по эмоциональной яркости явлений современного искусства».[1]

Партитура содержит немало впечатляющих красочных сцен народной жизни. Достаточно хотя бы напомнить сцену урожая или воплощающий идею дружбы народов финал балета. Непосредственно связаны с народными сценами и музыкальные пейзажи в балете. Природа здесь не просто живописный фон; способствуя более полному и яркому раскрытию содержания балета, она олицетворяет идею изобилия, расцветающей жизни народа, его духовной красоты. Таковы, например, красочные музыкальные картины природы в I («Сбор урожая») и III («Рассвет») актах.

Через весь балет проходит тема духовной красоты и подвига советской женщины Гаянэ. Создав многогранный образ Гаянэ, правдиво передав ее душевные переживания, Хачатурян вплотную подошел к решению одной из наиболее важных

---

[1] М. Киселев. Балет. — Сб. «Очерки советского музыкального творчества». М., 1947, с. 53.

и сложных задач советского искусства — воплощению образа положительного героя, нашего современника. В образе Гаянэ раскрывается основная гуманистическая тема балета — тема нового человека, носителя новой морали. И это не «резонерская фигура», не носитель отвлеченной идеи, а индивидуализированный образ живого человека с богатым духовным миром, глубокими психологическими переживаниями. Все это придало образу Гаянэ обаяние, удивительную теплоту, подлинную человечность.

Гаянэ показана в балете и как нежно любящая мать, и как смелая патриотка, находящая в себе силу обличить перед народом мужа-преступника, и как женщина, способная на большое чувство. Композитор раскрывает и глубину страданий Гаянэ, и полноту завоеванного и обретенного ею счастья.

Интонационный образ Гаянэ отмечен большим внутренним единством; он развивается от поэтического монолога и двух лирических танцев I акта, через сцену ссоры и Колыбельную к восторженному любовному адажио — дуэту с Казаковым в финале. Можно говорить о симфонизме в развитии этого образа.

Музыка, характеризующая Гаянэ, органично связана с лирической сферой армянского народного мелоса. Героине посвящены самые вдохновенные страницы балета. В них выразительные средства композитора, обычно насыщенные, декоративные, становятся мягче, нежнее, прозрачнее. Это проявляется и в мелодике, и в гармонии, и в оркестровке.

Меткие музыкальные характеристики имеют подруга Гаянэ Нунэ, курдская девушка Айша, брат Гаянэ Армен. Каждый из этих образов наделен своим кругом интонаций: Нунэ — игри-

выми, скерцозными, Айша — нежными, томными и вместе с тем отмеченными внутренним темпераментом, Армен — мужественными, волевыми, героическими. Менее выразительно, односторонне, в основном лишь фанфарным мотивом, обрисован Казаков. Его музыкальный образ недостаточно убедителен и несколько схематичен. То же можно сказать и об образе Гико, обрисованном в основном лишь одной краской — зловещими, ползучими хроматическими ходами в басу.

При всем своем интонационном разнообразии музыкальный язык действующих лиц, за исключением Гико и злоумышленников, органично связан с музыкальным языком народа.

Балет «Гаянэ» синтетичен; отмечен чертами лирико-психологической, бытовой и социальной драмы.

Хачатурян смело и талантливо решил трудную творческую задачу достижения подлинного синтеза традиций классического балета и народно-национального музыкально-хореографического искусства. Широко использует композитор многообразные типы и формы «характерного танца», особенно в массовых народных сценах. Насыщенные интонациями и ритмами народной музыки, а зачастую основанные на подлинных образцах народных танцев, они служат средством обрисовки реального бытового фона или характеристики отдельных персонажей. Укажем, например, на мужской танец в I акте, курдский танец во II акте, на полные грации и изящества танцы девушек, на музыкальную характеристику Карэна и др. Танцы-портреты образно характеризуют основных героев — Гаянэ, Армена, Нунэ и др. Живым содержанием насыщены в балете классические формы вариаций, адажио, pas de deux, pas de trois, pas d'action и т. п. Напомним, например,

столь различные вариации Армена, Нунэ, адажио Гаянэ, pas de deux Нунэ и Карэна — комедийный дуэт, вызывающий ассоциации с армянскими народными дуэтами типа «Абрбан», наконец, драматическую сцену ссоры (II акт) — своеобразное pas d'action и т. п. Особенно в связи с глубоко человечным образом Гаянэ композитор обращается к музыкально-хореографическим монологам, ансамблям («согласия» и «разногласия») — формам, которые позже (в «Спартаке») приобретут особое значение.

Характеризуя народ, Хачатурян широко использует большие музыкально-хореографические ансамбли. Самостоятельную и драматически действенную роль приобретает здесь (а в еще большей мере в балете «Спартак») кордебалет.

Партитура балета «Гаянэ» содержит развернутые пантомимы, симфонические картины («Рассвет», «Пожар»), непосредственно включенные в развитие действия. В них особенно ярко проявились талант и мастерство Хачатуряна-симфониста.

Существует мнение, что Хачатуряну не удался финал, якобы выключенный из сквозного действия и носящий дивертисментный характер. Думается, что это не так. Прежде всего, история жанра балета показала, что дивертисмент не только не противоречит музыкально-хореографической драматургии, но, наоборот, является одним из сильных и впечатляющих ее элементов, но, конечно, если он способствует раскрытию замысла произведения. Именно таким и представляется нам финальный дивертисмент — соревнование танцев различных народов. Эти танцы написаны так ярко, красочно, насыщены такой эмоциональной силой и темпераментом, так органично дополняют друг друга и сливаются в едином нарастающем к финалу потоке звучания, что

воспринимаются в неразрывной связи со всем ходом событий в балете, с его центральной идеей.

Музыкально-хореографические сюиты играют большую роль в «Гаянэ»; они служат средством «продвижения» действия, обрисовки «типических обстоятельств», воплощения образа коллективного героя. Сюиты предстают в различном виде — от микросюиты в начале II акта до развернутого финального дивертисмента.

Следуя классическим традициям балетного творчества, опираясь на богатейший опыт советского музыкально-хореографического искусства, Хачатурян исходит из понимания балета как целостного музыкально-сценического произведения с внутренней музыкальной драматургией, с последовательно выдержанным симфоническим развитием. Каждая хореографическая сцена должна быть подчинена драматургической необходимости, раскрытию основного замысла.

«Сложной задачей для меня было симфонизировать балетную музыку, — писал композитор. — Я это задание твердо поставил перед собой, и мне кажется, что всякий, пишущий оперу или балет, это должен делать».[1]

В зависимости от драматургической роли той или иной сцены, того или иного номера Хачатурян обращается к различным музыкальным формам — от простейших куплетных, двух- и трехчастных до сложных сонатных построений. Добиваясь внутреннего единства муыкального развития, он объединяет отдельные номера в развернутые музыкальные формы, музыкально-хореографические сцены. Показательны в этом

---

[1] А. Хачатурян. Моя работа над балетом «Счастье». — Газ. «Хорурдаин Айастан» (на арм. яз.) от 2 октября 1939 г.

отношении и весь I акт, обрамленный интонационной и тональной аркой, и Танец хлопка, близкий по своему строению форме рондо, и, наконец, непрерывный в своем драматическом нарастании II акт.

Значительное место в музыкальной драматургии балета занимают лейтмотивы. Они придают музыке единство, способствуют более полному раскрытию образов, симфонизации балета. Таковы героические лейтмотивы Армена, Казакова, резко констрастирующий им зловещий лейтмотив Гико, вражеских сил.

Наиболее полное развитие получает лирическая лейттема Гаянэ: нежно, мягко звучавшая в I акте, она становится в дальнейшем все более взволнованной, драматически напряженной. В финале же она звучит просветленно. Большую роль играет и лейтмотив Гаянэ — мотив ее гнева, протеста.

Встречаются в балете и лейтинтонации, как, например, интонации народной песни «Калоси пркен», появляющиеся в Танце ковровщиц, в дуэте Армена и Айши и в Танце с саблями.

Сильнейшей стороной музыки балета является ее народность. Слушая музыку «Гаянэ», нельзя не согласиться со словами Мартироса Сарьяна: «Когда я думаю о творчестве Хачатуряна, передо мной встает образ могучего, прекрасного дерева, мощными корнями глубоко ушедшего в родную землю, впитавшего лучшие соки ее. В красоте его плодов и листьев, величавой кроны живет сила Земли. В творчестве Хачатуряна воплощены лучшие чувства и мысли родного народа, его глубочайший интернационализм». [1]

---

[1] Цит. по статье: М. Атабекян. Мастерство. — Газ. «Коммунист» (Ереван) от 15 октября 1955 г.

В «Гаянэ» широко использованы подлинные образцы народной музыки. Композитор обращается к трудовым, шуточным, лирическим, героическим песням и танцам, к народной музыке — армянской, русской, украинской, грузинской, курдской. Используя народные мелодии, Хачатурян обогащает их многообразными средствами гармонии, полифонии, оркестра, симфонического развития. При этом он проявляет большую чуткость в сохранении духа, характера народного образца.

«Принцип бережного и чуткого отношения к народной мелодии, при котором композитор, оставляя тему в неприкосновенности, стремится обогатить его гармонией и полифонией, расширить и усилить ее выразительность колористическими средствами оркестра и хора и т. п., может быть весьма плодотворным»[1] Эти слова А. Хачатуряна в полной мере применимы к балету «Гаянэ».

Как уже говорилось, в «Сборе хлопка» использована народная мелодия «Пшати цар», подвергнутая интенсивному развитию: композитор смело применяет ритмо-интонационное варьирование, мотивное дробление, объединение отдельных мотивных «зерен». Танец-хлопка имеет в своей основе мелодии лирической народной песни-пляски «Гна ари ман ари» и двух массовых танцев — гёндов. Стремительный Танец мужчин (I акт) вырастает из мотивов народных мужских плясок («Трнги» и «Зокской свадебной»). Замечательно передан колорит армянских героических и свадебных танцев, характер звучания народных инструментов (здесь композитор ввел в партитуру

[1] А. Хачатурян. Как я понимаю народность в музыке. — «Советская музыка», 1952, № 5, с. 40.

и народные ударные инструменты — доол, дайру). Музыка этого танца тоже является характерным примером симфонического развития народных ритмоинтонаций.

Большое симфоническое развитие получают в IV акте народные танцы «Шалахо», «Узундара», русская пляска, гопак, а также украинская песня «Как пошел, пошел козел». Обогащая и развивая народные темы, композитор показал прекрасное знание особенностей музыки различных народов. «При обработках народных (армянских, украинских, русских) мотивов, — пишет К. Сараджев, — композитором создавались свои темы, сопутствующие (контрапунктирующие) народным, в такой степени стилистически родственные по духу и колориту, что органическая их спаянность приводит в изумление и заставляет восторгаться».[1]

Часто Хачатурян «инкрустирует» в свою музыку отдельные попевки, фрагменты народных мелодий. Так, в Вариации Армена (№ 23) введен мотивный фрагмент «Вагаршапатского танца», в Танец стариков и старух — народной пляски «Дой, дой», в Танец стариков — народных плясок «Кочари», «Аштараки», «Кяндрбас», а в Армяно-курдский танец — мелодии, сопровождающей народную игру-борьбу (армянский «Кох», грузинский «Сачидао»).

Трижды обратился композитор к мотивному фрагменту народной песни «Калоси .пркен» (в Танце ковровщиц, в дуэте Армена и Айши — первый раздел народной мелодии, в Танце с саблями — последний раздел), и каждый раз он имеет новый ритмический облик.

---

[1] К. Сараджев. Яркий спектакль. — Газ. «Коммунист» (Ереван) от 3 сентября 1939 г.

Многие черты народной музыки, особенности ее характера и интонаций проникают в оригинальные, собственные темы Хачатуряна, на них основываются подголоски, орнаменты. Типичны в этом отношении такие, например, эпизоды, как Танец Армена, Танец Карэна и Нунэ, Армяно-курдский танец, Танец с саблями, Лезгинка.

Характерны в данном плане и Вариации Нунэ: в первых тактах ощущается близость к начальным ритмоинтонациям народных танцевальных песен «Сар Сипанэ Халатэ» («Вершина Сипан в тучах») и «Пао мушли, мушли оглан» («Ты из Муша, из Муша парень»), а во втором предложении (такты 31—46) — к интонациям народной песни «Ах, ахчик, цамов ахчик» («Ах, девушка с косой») и широко известной песни Саят-Новы «Кани вур джанем» («Пока я твой милый»).

Замечательным примером народности музыкального языка может служить Колыбельная. Здесь буквально в каждой интонации, в приемах опевания и интонационного развития ощущаются черты, характерные для армянских народных лирических песен. Вступление (такты 1—9) имеет в своей основе интонации народных причетов; начальные ходы мелодии (такты 13—14, 24—25) типичны для начала многих народных лирических песен («Кармир вард» — «Красная роза», «Бобик ми калэ, пушэ» — «Бобик, не уходи, снежно» и др.); в конце среднего раздела (такты 51—52 и 62—63) органично введен мотив поэтичной женской танцевальной песни «Чем, чем крна хагал» («Нет, не могу плясать»).

С большим мастерством, с глубоким проникновением в стиль армянской народной и ашугской музыки применяет Хачатурян характерные для народного интонирования приемы: мелодическое опевание ладовых упоров, главного мотивного

«зерна», преимущественно поступенное движение мелодий, их секвентное развитие, импровизационный характер изложения, методы варьирования и т. п.

Музыка «Гаянэ» — замечательный пример обработки народных мелодий. Хачатурян развивал традиции классиков русской музыки и Спендиарова, давших изумительные примеры такой обработки. Типичными для Хачатуряна являются также приемы удержанной мелодии (при изменяющихся гармонии и оркестровке), объединения нескольких народных мелодий или их фрагментов, вовлечения народных интонаций в мощный поток симфонического развития.

На народной основе базируется вся ладоинтонационная и метроритмическая стороны музыки балета.

Часто применяет и развивает Хачатурян столь распространенные в народной музыке приемы ритмических остинато, сложной смены акцентов, смещения сильных долей такта и ритмических упоров, придающие простым двух-, трех-, четырехдольным размерам внутреннюю динамику и своеобразие. Вспомним, например, Танец Нунэ и Карэна, Вариации Нунэ, Курдский танец и др.

Мастерски пользуется композитор также часто встречающимися в армянской народной музыке смешанными размерами, асимметрическими построениями, элементами полиритмии (Танец хлопка, «Узундара» и др.), многообразными приемами и формами ритмического варьирования. Велика динамическая роль ритма в Курдском танце, Танце с саблями и многих других эпизодах.

В «Гаянэ» ожил богатейший мир армянских плясок, то нежных, изящных, женственных (Танец ковровщиц), то скерцозных (Танец Нунэ и

Карэна, вариации Нунэ), то мужественных, темпераментных, героических (Танец мужчин, «Тринги», Танец с саблями и др.). Когда слушаешь музыку балета, невольно приходят на память приведенные выше слова Горького об армянских народных танцах.

Национальная характерность балета связана также с глубоким постижением Хачатуряном ладовых особенностей армянской музыки. Так, в танце «Шалахо» применен минорный лад, в основе которого лежат гармонические тетрахорды (лад с двумя увеличенными секундами); в Вальсе (№ 34) — мажор с двумя увеличенными секундами (низкими II и VI ступенями), натуральной и пониженной VII ступенью; в Танце мужчин — мажор с признаками ионийского и миксолидийского ладов; в Танце Айши — минор с признаками натурального, мелодического и гармонического наклонений; в «Сборе хлопка» — минор натуральный в одном голосе и с дорийской VI ступенью в другом; в танце «Узундара» гармонический минор в мелодии и минор с фригийской II ступенью в гармонии. Применяет Хачатурян и распространенные в армянской музыке переменные лады с двумя и более устоями и центрами, с различным интонационным «наполнением» при одной тонике и различными тоническими центрами при одном звукоряде.

Сочетанием повышенных и пониженных ступеней, применением малых секунд, пропуском терций композитор создает эффект звучаний, приближающийся к нетемперированному строю народной музыки.

С народной основой органично связана и гармония. Это можно, в частности, проследить на логике функционально-гармонических и модуляционных отношений и на аккордике, основанной

на ступенях народных ладов. Многочисленные альтерации в гармониях в большинстве случаев вызваны желанием передать особенности расширенных, переменных ладов, ладовых модуляций в армянской народной музыке.

Следует подчеркнуть разнообразие приемов использования и трактовки в гармониях «Гаянэ» мажорной сферы народных ладов.

«Каждая национальная мелодия должна быть верно понята с точки зрения ее внутреннего ладо-гармонического строя...» — пишет Хачатурян. В этом, в частности, он видел «одно из важнейших проявлений активности композиторского слуха».[1]

«В своих личных исканиях национальной определенности ладо-гармонических средств,— подчеркивает Хачатурян,— я не раз исходил из слухового представления о конкретном звучании народных инструментов с характерным строем и вытекающей отсюда шкалой обертонов. Я очень люблю, например, звучание тара, из которого виртуозы умеют извлекать удивительно красивые и глубоко волнующие гармонии, в них заключена своя закономерность, свой сокровенный смысл».[2]

Часто применяет Хачатурян ведение мелодии квартами, кварто-квинтовыми аккордами или секстаккордами (с подчеркнутой верхней квартой). Этот прием исходит из практики настройки и исполнения на некоторых восточных струнных инструментах.

Большую роль играют в партитуре «Гаянэ» различные виды органных пунктов и остинато, также восходящие к практике народного испол-

---

[1] А. Хачатурян. Как я понимаю народность в музыке. — «Советская музыка», 1952, № 5, с. 41.

[2] Там же.

нительства. В одних случаях органные пункты, басовые остинато усиливают драматическую напряженность, динамику звучания (вступление к III акту, сцена «Раскрытие заговора», Танец с саблями и др.), в других создают ощущение покоя, тишины («Рассвет»).

Гармонии Хачатуряна насыщены малыми секундами. Эта особенность, характерная для творчества многих армянских композиторов (Комитас, Р. Меликян и др.), имеет не только колористическое значение, но связана с обертонами, возникающими при игре на некоторых музыкальных инструментах народов Закавказья (тар, кяманча, саз). Очень свежо звучат в музыке Хачатуряна секундные тональные сдвиги.

Хачатурян часто использует мелодические связи аккордов; вертикаль нередко основывается на сочетании самостоятельных мелодических голосов («поющие гармонии»), причем в разных голосах подчеркиваются разные ладовые сферы. Одну из характерных особенностей армянских народных ладов — изменение ладовых центров — Хачатурян нередко подчеркивает в гармонии применением переменных функций.

Гармонический язык Хачатуряна богат и разнообразен. Замечательный колорист, он мастерски использует возможности красочной, тембральной гармонии: смелые тональные отклонения, энгармонические преобразования, свежо звучащие параллелизмы, многопластовые гармонии (в широком расположении), аккорды, в которых объединяются различные ступени и даже тональности.

В отличие от этого типа гармоний, в основном связанных с поэтичными картинами природы, партитура «Гаянэ» содержит много примеров подчеркнуто экспрессивной гармонии, способствующей раскрытию душевных переживаний героев.

Это гармонии, подчеркивающие лирический, лирико-драматический характер мелоса. Они изобилуют выразительными задержаниями, альтерированными созвучиями, динамизирующими секвенциями и т. д. Примерами могут служить многие страницы музыки, раскрывающей образ Гаянэ. Так, в соло Гаянэ (сцена № 3-а) композитор использует в миноре мажорную субдоминанту (наряду с натуральной), а также увеличенное трезвучие III ступени, что привносит в печальный строй мелодии некоторую просветленность. В Адажио Гаянэ (IV акт) терцовое сопоставление гармоний D-dur и b-moll вместе с другими выразительными средствами передает восторг, охвативший героиню. Подчеркивая душевную драму Гаянэ (сцены № 12—14), Хачатурян широко использует уменьшенные и альтерированные аккорды, изобилующие задержаниями, секвенциями и т. п.

Иного типа гармонии характеризуют вражеские силы. Это в основном резко звучащие, диссонирующие аккорды, гармонии на целотонной, тритоновой основе, жесткие параллелизмы.

Гармония для Хачатуряна — действенное средство музыкальной драматургии.

В «Гаянэ» проявилась склонность Хачатуряна к полифонии. Истоки ее в некоторых особенностях армянской народной музыки, в образцах классической и современной полифонии, наконец, в индивидуальной склонности Хачатуряна к линеарности, к одновременному сочетанию многообразных музыкальных линий. Не надо забывать, что Хачатурян был учеником Мясковского — крупнейшего мастера полифоничеекого письма, прекрасно ощущавшего драматургические возможности развитого многоголосия. К тому же, творчески претворяя армянскую народную му-

зыку, Хачатурян во многом опирался на опыт и принципы Комитаса, как известно, одним из первых давшего блестящие образцы полифонической музыки на основе армянских народных ладо-интонаций.

Мастерски использует Хачатурян полифонические приемы, излагая армянские народные мелодии. Удивительно органично сочетает он контрапунктирующие линии, вводит «дополняющие» хроматические или диатонические ходы, выдержанные ноты, орнаментирующие голоса.

Часто применяет композитор «многопластовые» построения — мелодические, ритмические, темброво-регистровые и значительно реже обращается к инвенционной полифонии.

Как сильнейшее средство драматургии, противоборства интонационных образов большое значение в музыке «Гаянэ» имеет контрастная полифония (например, в симфонической картине «Пожар»).

Огромная жизнеутверждающая сила, громадный заряд энергии, заложенные в музыке Хачатуряна, проявились и в оркестровке «Гаянэ». Ей мало свойственны акварельные тона. Она поражает прежде всего интенсивными, словно пронизанными лучами солнца красками, сочным колоритом, изобилует контрастирующими сопоставлениями. В соответствии с драматургической задачей Хачатурян использует и солирующие инструменты (например, фагот в начале первого Адажио Гаянэ, кларнет в последнем ее Адажио), и мощные tutti (в эмоциональных кульминациях, связанных с образом Гаянэ, во многих массовых танцах, в драматически насыщенных сценах, как, например, «Пожар»). Мы встречаем в балете и прозрачную, почти ажурную оркестровку (дерево, струнные, арфа в широком расположении в «Рассвете»),

и ослепительно многокрасочную (Русская пляска, Танец с саблями и др.). Оркестровка придает особую сочность жанровым, бытовым сценам, пейзажным зарисовкам. Хачатурян находит тембры, приближающиеся по колориту и характеру к звучанию армянских народных инструментов. Гобой в проведении темы в «Сборе хлопка», две флейты в Танце стариков, кларнет в «Узундаре», труба с сурдиной в Танце хлопка, саксофон в Танце с саблями напоминают звучания дудука, зурны. Как отмечалось, композитор ввел в партитуру и подлинные народные инструменты — доол (в танце № 2), дайру (в танце № 3). В одном из вариантов партитуры в танце № 3 введены также кяманча и тар.

Блестяще использованы многообразные ударные инструменты (включая тамбурин, малый барабан, ксилофон и др.), отбивающие, как в народной музыке, ритм танцев (Танец с саблями, Лезгинка, Армяно-курдский танец и др.).

С исключительным умением оркестровые тембры применяются как средство характеристики действующих лиц. Так, в музыкальной обрисовке Гаянэ преобладают лирические, эмоционально выразительные тембры струнных, деревянных, арфы. Вспомним первое Адажио Гаянэ с трогательными фразами фагота и солирующей скрипки, поэтичнейшую инвенцию, излагаемую струнными в Танце Гаянэ (I акт, № 6), арпеджио арфы в другом танце из этого же акта (№ 8), печальные фразы гобоя в начале и виолончелей в конце Колыбельной, просветленные звучания деревянных на фоне арпеджио арфы и выдержанных аккордов валторн в Адажио Гаянэ (IV акт). В характеристике Армена и Казакова господствуют светлые тембры дерева, «героическая» медь, а у Гико и злоумышленников — мрачные

звучания бас-кларнетов, контрафаготов, тромбонов, тубы.

Массу изобретательности, фантазии проявил композитор в оркестровке шаловливо скерцозных Вариаций Нунэ, томного Вальса Айши, полных обаяния Танца ковровщиц, Танца розовых девушек и других номеров.

Большую роль играет инструментовка в усилении контрастов мелодических линий, в рельефном проведении полифонических имитаций, в сочетании или противоборстве музыкальных образов. Укажем на сопоставление медных (лейтмотив Армена) и струнных (лейттема Айши) в дуэте Армена и Айши, фагота (мотив Гико) и английского рожка (тема Гаянэ) в финале III акта, на «столкновение» струнных, дерева и валторны, с одной стороны, тромбонов и трубы — с другой, в кульминации симфонической картины «Пожар».

Многообразно применяются оркестровые краски, когда необходимо создать сильные эмоциональные нагнетания, объединить отдельные номера сквозным симфоническим развитием, образно трансформировать лейтмотивы. Выше обращалось внимание, например, на то, какие изменения претерпевала лейттема Гаянэ, в частности благодаря изменениям в оркестровке: скрипка в первом Адажио, скрипки с сурдинами и виолончели в инвенции, арфа в танце (№ 8-а), бас-кларнет соло в финале II акта, диалог английского рожка и флейты в финале III акта, валторна, а затем английский рожок в начале IV акта, солирующие кларнет, флейта, виолончель, гобой в Адажио IV акта. В партитуре «Гаянэ» проявилось отличное владение композитора «драматургией тембров».

Как говорилось, балет дает яркое представление о глубоко творческом претворении традиций русской классической музыки. Это сказывается

в мастерстве развития и обогащения народных тем и создании на их основе развернутых музыкальных форм, в приемах симфонизации танцевальной музыки, в сочной жанровой звукописи, в интенсивности лирического высказывания, наконец, в трактовке балета как музыкально- хореографической драмы. «Так, «Пробуждение Айши», где применены до дерзости смелые сочетания крайних регистров, заставляет вспомнить живописную палитру Стравинского, а Танец с саблями по безумной энергии и радости острого звучания восходит к великому прообразу — Половецким пляскам Бородина. Наряду с этим Лезгинка возрождает манеру Балакирева, а второе Адажио Гаянэ и Колыбельная таят в себе нежно-печальные очертания ориентальных мелодий Римского-Корсакова».[1]

Но каковы бы ни были влияния и воздействия, сколь широки и органичны ни были бы творческие связи композитора с народной и классической музыкой, всегда и неизменно в каждой ноте прежде всего узнается неповторимое своеобразие индивидуального творческого облика, собственного почерка Хачатуряна. В его музыке прежде всего слышатся интонации, ритмика, рожденные нашей современностью.

Балет прочно вошел в репертуар советских и зарубежных театров. Впервые, как уже говорилось, он был поставлен Ленинградским театром имени С. М. Кирова.[2] Новые постановки были

---

[1] М. Киселев. Балет. — Сб. «Очерки советского музыкального творчества», с. 53.

[2] Дирижер П. Фельдт, балетмейстер Н. Анисимова, художник Н. Альтман. Исполнители: Н. Дудинская, Т. Вечеслова, А. Шелест (Гаянэ), Ф. Балабина (Нунэ), К. Сергеев, С. Каплан (Армен), Н. Зубковский (Карэн), Б. Шавров (Гико).

осуществлены тем же театром в 1945 и 1952 годах. Весной 1943 года «Гаянэ» была удостоена Государственной премии. В дальнейшем балет ставился в Ереванском театре оперы и балета имени А. А. Спендиарова (1947), в Большом театре Союза ССР (1958) и во многих других городах Советского Союза. С успехом идет «Гаянэ» на сценах зарубежных стран. Составленные Хачатуряном из музыки балета «Гаянэ» три сюиты для симфонического оркестра исполняются оркестрами всего мира.

Уже первая постановка балета вызвала восторженные отклики прессы. «Музыка «Гаянэ» покоряет слушателя необыкновенной напоенностью жизнью, светом, радостью. Она рождена любовью к своей родине, к ее замечательным людям, к ее богатой, красочной природе, — писал Кабалевский. — ... В музыке «Гаянэ» много мелодической красоты, гармонической свежести, метроритмической изобретательности. Ее оркестровое звучание великолепно».[1]

Сценическая жизнь балета сложилась своеобразно. Почти в каждой постановке делались попытки исправить недостатки либретто, найти сценическое решение, более полно отвечающее партитуре Хачатуряна. Возникли разные сценические редакции, обусловившие в отдельных случаях и некоторые изменения в музыке балета.

В некоторых постановках вводились сценические положения, придававшие отдельным сценам злободневный характер. Делались частичные сюжетные и драматургические изменения, иногда даже вступавшие в противоречие с характером и стилем музыки Хачатуряна.

---

[1] Д. Кабалевский. «Емельян Пугачев» и «Гаянэ». — Сб. «Советская музыка», 1943, № 1, с. 53—54.

В Театре оперы и балета имени Станиславского и Немировича-Данченко идет одноактный вариант балета; в ленинградском Малом театре оперы и балета сделаны коренные сюжетные изменения.

Для постановки балета на сцене Большого театра Б. Плетневым было составлено новое либретто. Повествуя о жизни охотников в горах Армении, оно воспевает любовь и дружбу, верность и мужество, клеймит позором измену, эгоизм, преступление против долга.

Новое либретто потребовало от композитора не только кардинальной перепланировки партитуры балета, но и создания множества новых музыкальных номеров. Прежде всего это ряд драматизированных танцевальных эпизодов, созданных на основе симфонически развитых популярных песен самого композитора. Так, начало I акта — картина озаренного солнцем армянского пейзажа, а также аналогичный эпизод в последней картине построены на известной хачатуряновской «Песне о Ереване». Эта песня — один из лучших образцов вокальной лирики композитора. Во всем ее ладо-интонационном строе легко распознаются органичные связи с армянским ашугским мелосом (в частности, страстно-восторженных песен Саят-Новы) и советской массовой песенностью. «Песня о Ереване» — проникновенный гимн свободной Армении и ее прекрасной столице.

В сольном танце Мариам (I акт) использованы интонации «Армянской застольной» Хачатуряна, а в ее же танце в финале 2-й картины II акта — «Песня девушки».

В новой партитуре большое развитие получила система лейтмотивов. Укажем на темпераментный маршевый мотив молодых охотников. Он появляется во вступлении и в дальнейшем

сильно драматизируется. В первом танцевальном дуэте Армена и Георгия звучит лейтмотив дружбы. В зависимости от сюжетного развития он претерпевает большие изменения, особенно в сцене ссоры, в эпизодах финала, связанных с преступлением Георгия (здесь он звучит траурно, трагично). Мотиву дружбы противостоит мотив преступления, напоминающий тему Гико в предыдущих редакциях балета. Центральное значение в партитуре имеет лейттема Гаянэ, основанная на интонациях Айши из прежних редакций балета. Она звучит то страстно, восторженно (в любовном Адажио Гаянэ и Георгия), то скерцозно (Вальс), то грустно, моляще (в финале). Интенсивное развитие получили также лейтмотивы любви, переживаний Георгия, грозы и др.

Считая первую редакцию балета основной, Хачатурян тем не менее специально подчеркнул, что не отказывает театрам в праве на продолжение поисков новых сценических, хореографических и сюжетных решений. В предисловии к изданию клавира в новой редакции (М., 1962), в корне отличающейся от первой, композитор написал: «Как автор я еще окончательно не убежден, какой из сюжетов лучше и вернее. Мне кажется, этот вопрос решит время». И дальше: «Эта публикация, наряду с существующим изданием первой редакции, предоставит театрам и балетмейстерам возможность выбора в будущих постановках».

Балет «Гаянэ» вошел в советское музыкально-хореографическое искусство как одно из лучших произведений на советскую тему. «Балет А. Хачатуряна «Гаянэ», — писал Ю. В. Келдыш, — одно из выдающихся произведений советского музыкального театра. Музыка «Гаянэ» завоевала широчайшую популярность. Яркая национальная характерность, огненная темпераментность, выра-

зительнось и богатство мелодического языка, наконец, увлекательное разнообразие звуковой палитры в сочетании с широким размахом и драматургической образностью — таковы основные качества этого замечательного произведения».[1]

---

[1] Ю. Келдыш. Новая постановка «Гаянэ». — «Советская музыка», 1952, № 2, с. 85.

Глава III

ГЕРОИКА В БАЛЕТЕ

Меня как композитора всегда увлекают героические образы, «истина страстей», большие социальные конфликты.

А. Хачатурян

В начале февраля 1954 года Хачатурян закончил в партитуре новый балет «Спартак». Работа над ним, по словам композитора, длилась три с половиной года. Но замысел его возник гораздо раньше.

Благородный, героический образ Спартака, идея самоотверженной борьбы за свободу и счастье народа, захватывающие драматизмом контрасты социальной жизни древнего Рима давно привлекали внимание Хачатуряна. Юношеские впечатления от книг по древнеримской истории, от «Спартака» Р. Джованьоли со временем обогащались новым содержанием, становились зрелее и глубже, стали связываться с волнующими современными темами борьбы за освобождение народов, с интересом к героическому жанру.

В 1941 году, уже во время войны, Хачатурян предполагал приступить к работе над балетом. «Это должен быть монументальный героический спектакль, который покажет советскому зрителю самого лучшего человека всей древней истории, каким, по выражению Маркса, является Спартак», — писал композитор. И далее — „Спартак" замысливался мною как монументальное повествование о мощной лавине античного восстания рабов в защиту свободы человеческой личности, которому я, как советский художник, хотел отдать дань своего восхищения и глубокого уважения».[1]

Замысел балета созревал в годы Великой Отечественной войны, когда творчество композитора обогатилось новыми чертами, когда в нем с большой силой проявилось героическое и трагедийное начало, взволнованно и страстно зазвучала тема ненависти к угнетателям и призыв к свободе.

По ряду причин работа над «Спартаком» была отложена до 1950 года. В том году, 9 июля, Хачатурян написал на первой странице партитуры: «Приступаю с чувством огромного творческого волнения». На последней странице читаем следующее: «Три с половиной года длилась работа над «Спартаком». Работал преимущественно летом. В общей сложности «Спартак» написан в 8 месяцев. Окончил 22 февраля 1954 года».

«Имя античного героя Спартака, вождя римских рабов, стало в сознании человечества символом борьбы угнетенных народов за свою свободу, против хищных поработителей. Мне кажется, что

[1] А. Хачатурян. Наши творческие планы. — «Советское искусство» от 29 декабря 1941 г.

тема Спартака созвучна и близка нашему времени... когда все прогрессивное человечество борется за мир, против империалистов и их хищнических планов закабаления народов.

Мужественные борцы за мир и свободу выдвигают из своей среды героев, которые во многом напоминают величественный образ Спартака, вождя древних повстанцев. Именно поэтому тема Спартака так трогает и волнует, и я буду глубоко счастлив, если балет найдет отклик в сердцах советских зрителей».[1]

И в другом месте: «Некоторые были удивлены выбором мною этой темы, упрекали за уход в глубь истории. Но мне кажется, что тема Спартака и восстания рабов в древнем Риме имеет в наше время огромное значение и большое общественное звучание. Сейчас, когда все народы борются за свою независимость, когда колониализм окончательно рушится, нужно, чтобы народы знали и вспоминали имена тех, кто еще на заре человеческой истории смело подымался против поработителей за свою свободу и независимость».[2]

Эти высказывания Хачатуряна, как и музыка его балета, очень показательны. Они раскрывают социально-политическую позицию композитора, акцентируют главное в его идейно-художественной концепции, выявляют его подход к истории. Прошлое и настоящее связаны для Хачатуряна единой логикой исторического процесса. Сохраняя свою историческую конкретность, прошлое осмысливается с позиций сегодняшнего дня и в свою

---

[1] А. Хачатурян. Балет «Спартак». — «Советское искусство» от 9 января 1951 г.

[2] А. Хачатурян. Балет «Спартак». — Сб. «Спартак», М., 1958, с. 7.

очередь служит пониманию сложной социальной проблематики современности.

В 1950 году Хачатурян с группой деятелей советской культуры ездил в Италию.

«Очень много для создания музыки дало мне путешествие по Италии, — рассказывал композитор. — Я изучал античные картины и скульптуры, видел сооружения древнего Рима, триумфальные арки, созданные руками рабов, видел казармы гладиаторов, Колизей... Часто проходил по тем местам, по которым когда-то шел со своими товарищами прославленный в веках народный герой, неустрашимый вождь рабов — гладиатор Спартак...»[1]

Либретто на данную тему Н. Д. Волков написал еще в 1933—1934 годах. Помощь и консультации он получал у балетмейстера И. А. Моисеева, мечтавшего поставить хореографический спектакль о Спартаке, и у художника Ф. Ф. Федоровского.

Мысль о создании балета возникла в Большом театре Союза ССР в 30-е годы — годы становления героической темы в советском балете. По заказу Большого театра и создавался «Спартак» Хачатуряна.

В работе над либретто Волков обратился к античным историкам, к истории гражданских войн в Риме Аппиана, к «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха.

У Плутарха заимствован весь ход событий (начиная от бегства Спартака и его товарищей из школы гладиаторов и кончая его последним сражением с легионами Красса), а также образ жены Спартака, эпизоды, связанные с нападением

---

[1] А. Хачатурян. Балет «Спартак». — «Советское искусство» от 9 января 1951 г.

на римский обоз, присоединением к Спартаку пастухов, неудачной попыткой Спартака вывести свои войска из Италии при помощи пиратов и т. п.

Правильному пониманию исторического значения спартаковского движения помогли высказывания классиков марксизма-ленинизма, труды советских историков.

Как известно, К. Маркс писал, что в изображении Аппиана Спартак является «самым великолепным парнем во всей античной истории», что он «великий генерал... благородный характер, истинный представитель античного пролетариата»[1]. В. И. Ленин считал Спартака «...одним из самых выдающихся героев одного из самых крупных восстаний рабов».[2]

«Если Плутарх дал образы трех исторических фигур балета — Спартака, его жены и Красса, — пишет Волков, — то этих действующих лиц было недостаточно, чтобы завязать сюжетный узел спектакля, и я ввел в балет любовницу Красса — греческую танцовщицу Эгину, своеобразного и хитрого агента Рима, и молодого фракийца Гармодия — слабовольного красавца юношу. Так свет мужества и героизма оттенился тенью предательства, коварства и измены. И балет приобрел как бы контрастность двух миров, а между обоими берегами был переброшен сюжетный мост... Сама архитектоника балета слагалась как трагедия о Спартаке, как рассказ о возвышении и гибели восстания и его вождя, как история героя, чей ум, воля и высокие идеалы преодолели ограниченность своего времени, и пройдя «гро-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., 2-е изд., т. 30. М., 1963. с. 126.

[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, с. 77.

маду лет», стали бессмертными символами борьбы угнетенных классов и народов против угнетателей».[1]

Либреттист стремился показать поражение восстания рабов и гибель Спартака как следствие внутренних противоречий в лагере спартаковцев, отсутствия единой социальной опоры, непонимания целей и идеалов Спартака частью его сподвижников и, наконец, мощи и жестокости господствующих классов Рима.

Волков создал либретто с четким, логично развивающимся сюжетом, сильными конфликтами и характерами, глубоко жизненной мотивированностью поступков героев. Он стремился добиться исторической конкретности «без ненужной модернизации, с одной стороны, и без лишней архаизации — с другой».

Основная тема балета, как ее сформулировал либреттист, — «борьба Спартака за свободу, восстание против оков рабства, стремление дать угнетенным народам право на свободную и самостоятельную жизнь».[2]

Несмотря на отдельные недочеты, либретто в целом явилось благодарным материалом для композитора. Оно отвечало и творческой индивидуальности Хачатуряна.

«Я думаю, — писал Д. Кабалевский, — что никому из наших композиторов не удалось бы воплотить эту тему так, как это удалось Хачатуряну. Яркая динамичность событий, раскрываемых в драматургии балета, красочные, полные блеска и пышности картины Рима, огромная жизненная сила народного движения — все это как нельзя

---

[1] Н. Волков. Спартак в балете. — Сб. «Спартак». Л., 1957, с. 13.

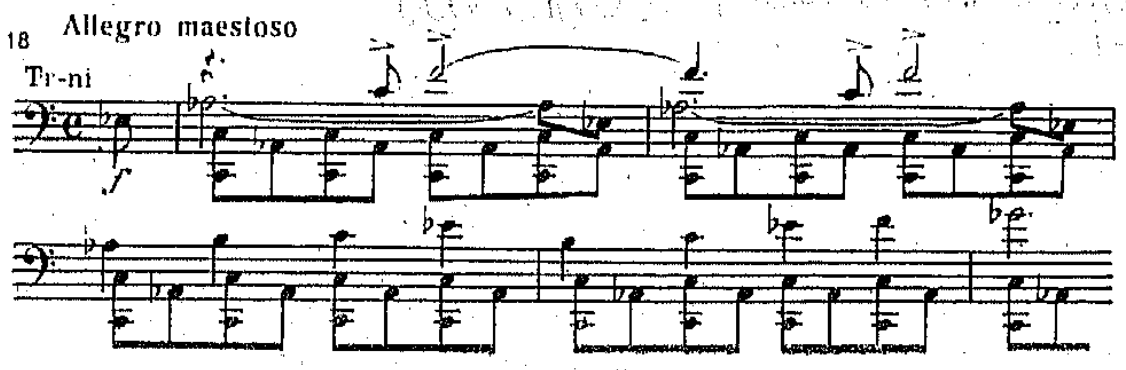
[2] Там же.

больше отвечает индивидуальности Арама Хачатуряна».[1]

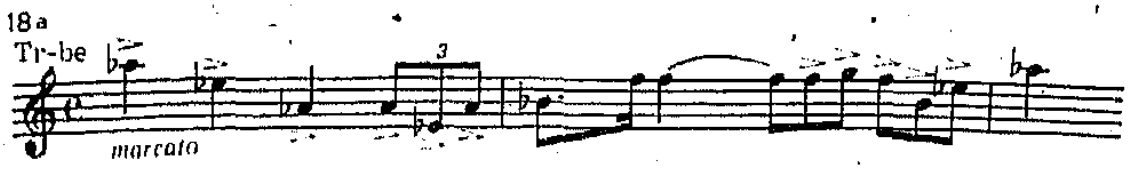
Обратимся к разбору балета.

Акт I, картина 1-я («Триумф Рима»). Рим, площадь, триумфальная арка. Из похода во Фракию возвращаются с победой римские легионы, возглавляемые полководцем Крассом. Ведут пленных. Римская знать, патриции, сенаторы, ликующая толпа приветствуют победителей.

С большим размахом, сильно и выразительно воплотил композитор образ эпохи. Музыка этой монументальной массовой сцены основана на ритмах военных маршей, победных трубных сигналах. Напряженная ритмическая пульсация, мощные звуковые нагнетания, динамизирующие органные пункты в басу, общая «многослойная» звучность и преобладание tutti и fortissimo — все это создает ощущение массовости, передает шум ликующей, возбужденной толпы, рисует триумфальное шествие легионов. В огромной звуковой перспективе возникают воинственные мотивы (перекличка тромбонов, труб), которые в дальнейшем приобретут значение лейтмотивов захватнического, рабовладельческого Рима (они же мотивы Красса).



[1] Д. Кабалевский. О творческой индивидуальности композитора. — «Советская музыка», 1955, № 8, с. 34.

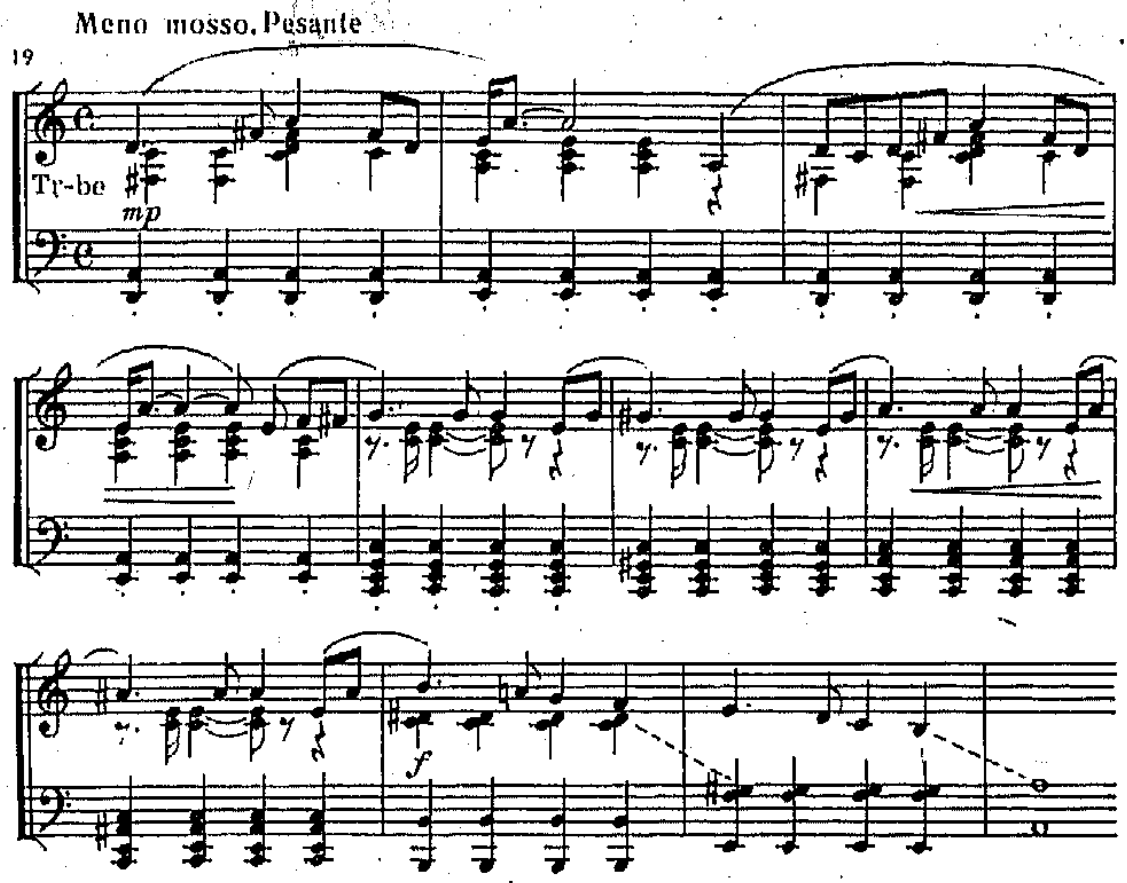


Дополняя друг друга, сплетаясь с мотивами ликующей толпы, они становятся основой большого симфонического полотна. Красочная, по-праздничному яркая, эта музыка вместе с тем окрашена в холодные, жесткие тона.

Резким контрастом выступает средний раздел (Meno mosso), связанный с появлением Спартака. Спартак, Фригия и Гармодий прикованы к колеснице Красса. Фригия роняет ветку — память о далекой родине, Спартак, напрягая все силы, останавливает колесницу. Гармодий поднимает ветку. Все поражены смелостью и силой Спартака.

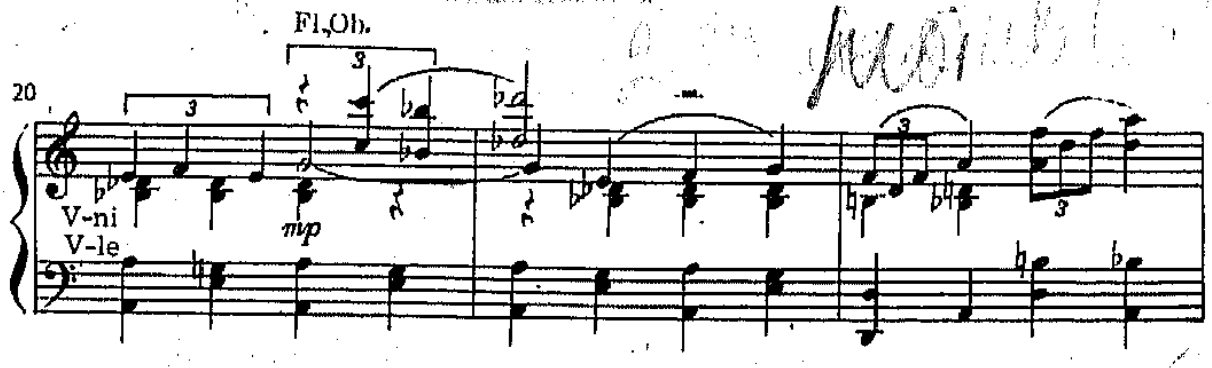
Ритм марша сохраняется и здесь, но как меняется его характер! Триумфальному маршу римских легионеров противостоит тяжелая, но полная внутреннего спокойствия и достоинства поступь скованного Спартака. Шумная звучность воинственной музыки завоевателей (преимущественно медные инструменты) сменяется более сдержанной, углубленной, напевной; звучит мужественная тема Спартака (у английского рожка и скрипок, а затем у солирующей трубы). В глубоко человечной, героической и вместе с тем печальной музыке нашли обобщенное выражение и страдания порабощенных пленников и непокоренная воля Спартака к свободе.

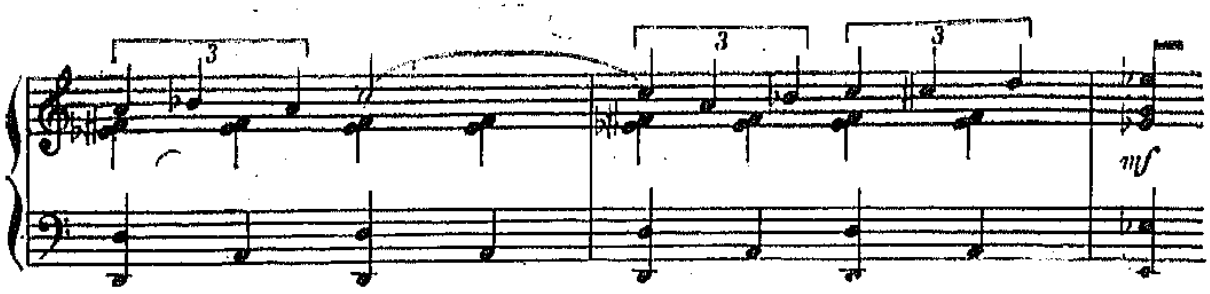
Тема Спартака состоит из двух мотивов (объединенных в трехчастном построении). Каждый из них впоследствии приобретает значение самостоятельного лейтмотива Спартака. Первый — героический, фанфарный, с призывными, гневными интонациями.



Медленный темп, подчеркнутый мерными аккордами рояля и дробью военного барабана, миксолидийская окраска лада придают этому мотиву черты суровости.

Второй мотив отличают выразительные триольные опевания аккордовых тонов (скрипки и альты), имитации (флейты и гобой), «стонущие» (с задержаниями) гармонии. В нем обобщены душевная тревога, скорбь, гнев, воля к борьбе.





Интересно отметить, что в этот мотив в мелодизированном, «смягченном» виде вошли призывные интонации первого мотива.

В дальнейшем развитии мотивы Спартака будут связываться не только с личной судьбой героя, но и с восстанием рабов и революционной борьбой за свободу.

Пленных привели на площадь; вступают все новые легионы...

Хачатурян отлично владеет крупной формой. Он сумел с большим мастерством объединить поток быстро сменяющихся событий в целостную картину — грандиозную сложную трехчастную форму.

2-я картина («Рынок рабов») раскрывает другую сторону жизни Рима. Городская площадь, рынок рабов. Идет бойкая торговля живым товаром. На торжище согнаны рабы из покоренных стран. Они демонстрируют различные ремесла и умения.

Шумная, суетливая музыка первого танца (№ 2) с быстрой сменой мотивов, резкими ритмическими акцентами, стремительными пассажами образно передает сутолоку уличной жизни, гул голосов, рисует пеструю картину торжища.

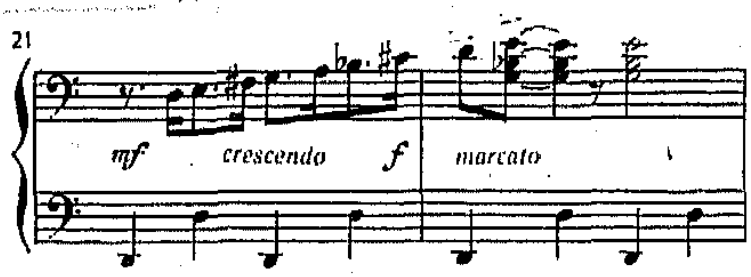
Покупатели деловито и придирчиво рассматривают рабов, торговцы расхваливают свой товар. Три последующих танца характеризуют рабов — представителей различных народов.

Безудержно стремительным движением отмечен Танец эфиопских мальчиков (№ 3). Энергично пульсирующий ритмический фон, перебивающие

друг друга, короткие, лапидарные мотивы, быстрые пассажи, прихотливые акценты (подчас несовпадающие в различных голосах), жесткие гармонии придают танцу какую-то буйную силу, словно в стихийном порыве прорвались долго сдерживаемые энергия, воля к свободе.

В Танце египетской танцовщицы (№ 4), насильственно разлученной с матерью, воплощены томная грация дочери Востока и ее глубокая душевная драма. Это проявляется в пряных гармониях (последовательность неразрешенных септаккордов на тоническом органном пункте), в остинатном ритмическом фоне, в мягких лирических интонациях и характерных «восточных» импровизационных каденциях и ладовых оборотах, наконец, в насыщенных эмоциональных кульминациях.

В музыку небольшого эксцентричного Танца греческого раба (№ 5) вплетается крадущийся и вместе с тем «наступательный» мотив Эгины — греческой танцовщицы, обольстительной и коварной любовницы Красса.

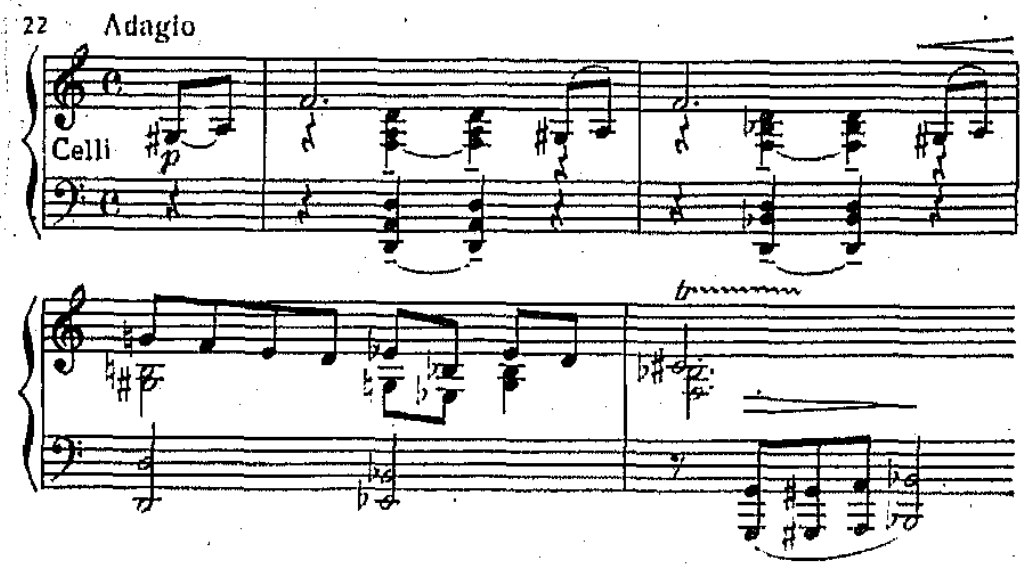


Сквозь толпу несут нарядно убранные носилки: на одних возлежит Красс, на других — Эгина. На площадь ведут для продажи пленных фракийцев, сирийцев, нубийцев, германцев, галлов. Среди пленных — скованные одной цепью Спартак и Гармодий; рядом со Спартаком — Фригия.

Красавца Гармодия покупает Эгина. Спартака же и других воинов оставляет за собой владелец

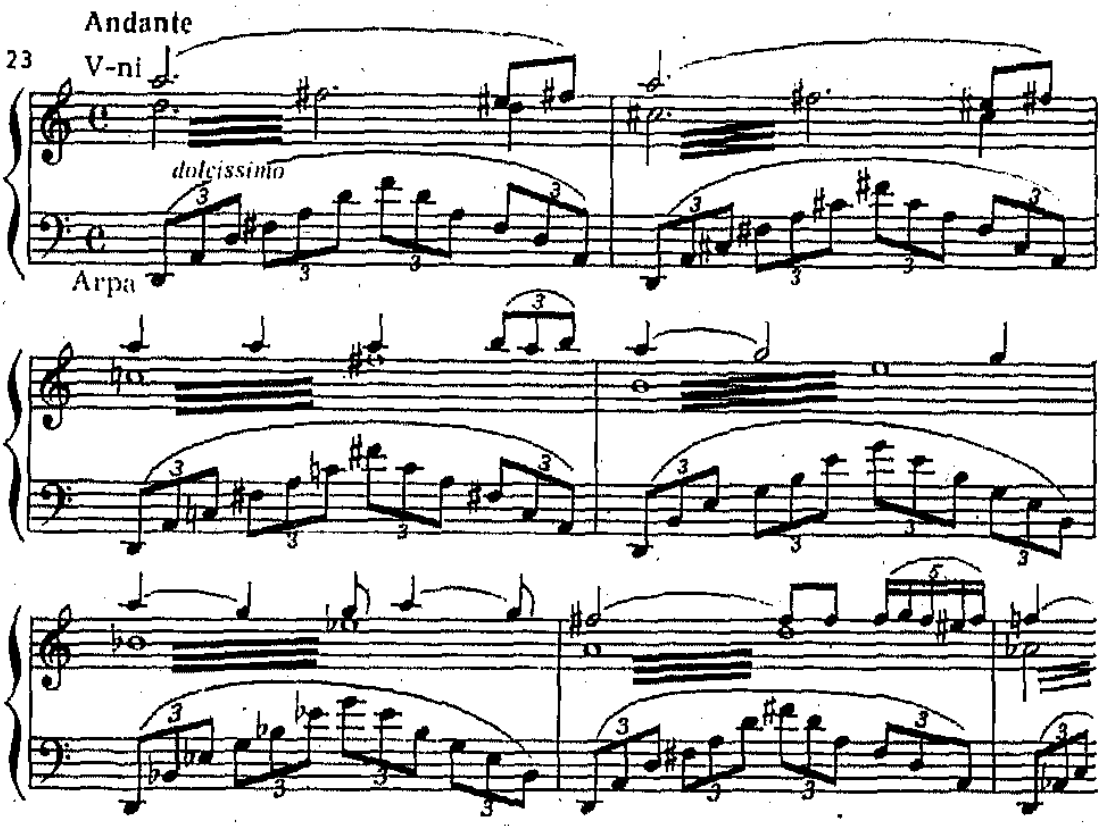
крупнейшей гладиаторской школы Лентулл Баниат. Торговец расхваливает Фригию; ее хочет купить Эгина. Фригии и Спартаку угрожает разлука. Фригия заносит над собой книжал, Спартак — меч, который он выхватил у стоящего рядом легионера. Эгина вынуждена отказаться от Фригии. Ее, как и Спартака, покупает Лентулл Баниат.

Музыка гибко отражает драматичность ситуации. Душевной боли полон Танец Фригии (№ 6). Глубоким чувством проникнута излагаемая виолончелями мелодия со стонущими задержаниями и выразительным опеванием III ступени лада (расширенный d-moll с натуральной и фригийской II ступенью, натуральной и повышенной IV ступенью). Это лейттема страданий Фригии.



Мерный ритм траурного марша, выдержанная в басу тоника, скорбные минорные и уменьшенные гармонии, оттеняемые мажорными трезвучиями VI и особенно II пониженной ступени, усиливают ее драматический характер, придают ей черты благородной сдержанности и какой-то возвышенной героики.

Начинается заключительный дуэт Фригии и Спартака — гимн верности, дружбы и любви (Andante). На фоне волнообразных арпеджио струнных и арфы и выдержанных аккордов у валторн звучит полнозвучная мелодия скрипок — тема любви Фригии и Спартака. Ее начальные интонации близки теме Фригии, но в них опевается уже не III ступень ре минора, а более светлая V ступень Ре мажора.



Еще одна сторона жизни Рима — 3-я картина («Цирк»). В цирке проходит празднество в честь победы. В амфитеатре — жадная до кровавых зрелищ толпа, на почетном месте в ложе — Красс и Эгина. Представляется пантомима-вакханалия «Похищение сабинянок», затем следуют бои гладиаторов.

Хачатурян нашел ярко театральное, зрелищное и в то же время действенное музыкальное воплощение этой сцены. Композитору удалось

не только создать ощущение «буйного Рима», его пышности и бездушия, обрисовать жестокие бои, но и выразить страдание рабов, гнев и муки умирающих гладиаторов, людскую трагедию.

Оркестровое вступление (№ 7) вводит в эмоциональную атмосферу картины. Победно, торжественно, празднично звучат аккорды оркестрового tutti (цепь мажорных трезвучий — C-dur, A-dur, F-dur, D-dur). В дальнейшем они будут связаны с прославлением Спартака-героя.

Гудящие хроматические пассажи в верхних регистрах передают беспокойное оживление и нетерпение аудитории. Напряженно пульсирующие ритмо-интонации (они станут лейтритмами боя), угрожающие басовые ходы, настойчиво повторяющиеся возгласы (деревянные, медь) предвещают музыку боев гладиаторов. Как реминисценции возникают лейтмотивы, связанные с характеристикой римской толпы, Красса (из 1-й картины) и военнопленных (из 2-й картины).

Начинается пантомима «Похищение сабинянок» (№ 8). Мчится хоровод мужчин и женщин с цветочными гирляндами. Это сабиняне. Внезапно врывается толпа вооруженных юношей — римлян. После короткого боя победители — римляне уносят сабинянок. Музыка развивается в стремительном темпе. Бешеный ритм, отбиваемый ударными, завывающие хроматические трили параллельных септаккордов, стремительно проносящийся мотив Эгины — все это сливается в неистовом оргиастическом танце.

Трубные сигналы возвещают о начале боя гладиаторов. После небольшого марша («Выход гладиаторов», № 9), основанного на втором лейтмотиве Спартака, начинается «Битва андобатов в безглазых шлемах» — «кровавые жмурки» (№ 10). Гладиаторы поражают невидимых про-

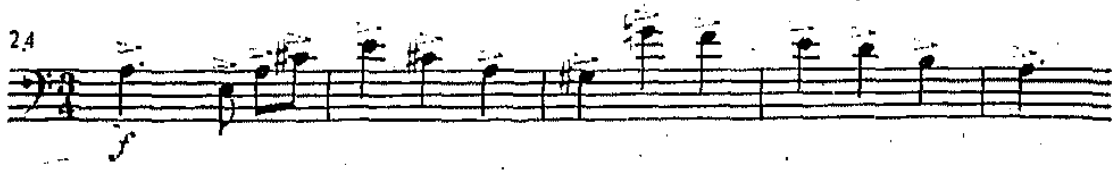
тивников. Прислужники крючьями убирают со сцены убитых. С бешеной силой в музыку врываются лейтритмы боя (они уже отмечались нами во вступлении к этой картине). Мучительные возгласы меди, скорбные фразы солирующего кларнета, интонации «Dies irae» в басах, бессильно ниспадающие ходы струнных басов (pizz.) и глухой мрачный аккорд (смерть гладиатора) создают ощущение трагической обреченности участников этой кровавой игры.

Следующий танец — «Бой ретиария и мармилона» (№ 11). Ретиарий — «рыбак» с сетью в руке. Он вооружен трезубцем. Мармилон — «рыба», на нем галльский шлем с изображением рыбы. В руке у него кинжал. Завывающие хроматические ходы в басах, стремительные пассажи передают динамику боя, движения яростно нападающих друг на друга противников. Этот танец-поединок окрашен в траурные, скорбные тона. Здесь также, сливаясь с тревожными тремоло, мрачными завываниями басов и стонущими интонациями меди, звучит тема «Dies irae», но на этот раз в верхних регистрах дерева и струнных и в аккордовом изложении.

В конце боя умирающий ретиарий посылает проклятие Риму. Стонущие фразы сменяются гневными страстными возгласами всего оркестра.

Последний танец — «Бой фракийцев и самнитов» (№ 12). На арену выходят два отряда гладиаторов. Во главе фракийцев Спартак. Разгорается жестокий бой. Спартак остается один против пяти самнитов. Ударами его меча сражены четверо из них. Спартак остается лицом к лицу с гигантом самнитом, выбивает из его рук меч и валит с ног, оглушив ударом щита. Красс требует: «Добей его!» Но Спартак, бросая вызов Риму, вонзает меч в землю.

В сцене боя фракийцев и самнитов музыка приобретает особенно ожесточенный и драматический характер. В кульминационный момент вступает мотив Спартака. На этот раз он звучит ослепительно светло, победно.

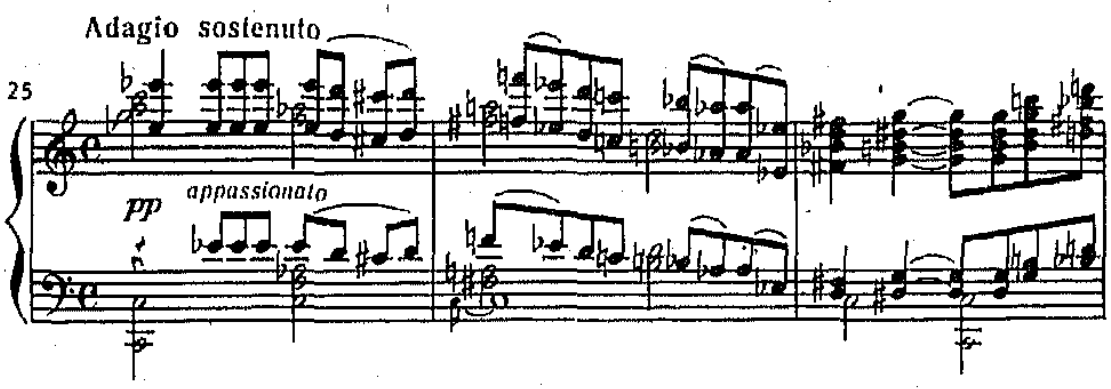


В непрерывном симфоническом развитии, в мощных перекличках голосов (канонические имитации) мотивы Спартака захватывают звучность всего оркестра. В музыке слышатся и упоение победой, и гордый вызов бездушной толпе, и торжество человеческого достоинства. Вновь появляется гимнический C-dur (Andante maestoso) из начала вступления к 3-й картине, как бы перекидывая интонационную арку над всей сценой.

Все картины I акта объединены общностью драматургического замысла. Они вводят в социальную атмосферу эпохи, дают ощущение ее масштабов, разительных контрастов, экспонируют основные противоборствующие силы. Друг против друга встали два Рима: Рим рабовладельцев, захватчиков, патрициев и Рим плебеев, рабов, гладиаторов. В I акте четко определились характеризующие эти два мира контрастные интонационные сферы, основные лейтмотивы: Спартака, Фригии, гладиаторов, толпы, Рима, Красса, Эгины.

«Казарма гладиаторов» — так называется 4-я картина, начинающая II акт. Мрачная сводчатая комната. У очага сидят гладиаторы. Здесь же раненые. Фригия склонилась над умирающим. Спартак задумчив и печален; в нем крепнет решимость бороться. Траурная музыка (№ 13, «Смерть гладиатора») насыщена драматично зву-

чащими увеличенными и уменьшенными аккордами, часто встречается интервал уменьшенной октавы. Слышатся отголоски мотива «Dies irae». Мрачно звучит в басу выдержанная равномерно ритмованная (по четвертям) «щемящая» малая секунда. Наконец вступает (у скрипок и виолончелей) выразительная, мужественная и вместе с тем трагическая тема гладиаторов.



В ее среднем разделе слышатся скорбные, стонущие интонации (нисходящие секунды), сопровождаемые патетическими возгласами струнных басов. Это музыка не только горя и отчаяния, но и гнева, протеста. Не случайно именно здесь впервые зарождаются (сперва у фаготов, а затем у валторн) еле уловимые слухом сигнальные интонации призыва к восстанию.

Они усиливаются, разрастаются и приводят к Танцу свободы. Спартак призывает гладиаторов к восстанию. Здесь вновь звучит лейттема гладиаторов, но на этот раз призывно, с большой патетикой и страстью.

Завершается 4-я картина массовой сценой «Восстание гладиаторов» (№ 14). Возглавляемые Спартаком гладиаторы обращают в бегство стражу, выламывают решетки окон и скрываются в темноте.

Музыка этой сцены насыщена колоссальной энергией, волей. Призывные интонации, в кото-

рых слышатся отголоски мотива Спартака, подвергаются все более активному симфоническому развитию и достигают огромного динамического накала. И вновь в момент кульминации вступает героизированная тема гладиаторов (Andante maestoso).

5-я картина («Аппиева дорога»). Поля Кампаньи около Аппиевой дороги, вдали виднеется волнистая цепь гор. Около костров пастухи и их жены, дети. Незатейливые танцы под звуки волынки и свирелей. Появляются гладиаторы: Спартак рассказывает пастухам о начавшемся восстании. Пастухи присоединяются к повстанцам. Они совместно нападают на римский обоз с оружием. Потрясая мечами и копьями, движется, как лавина, численно возросший и ставший грозной силой вооруженный отряд.

Музыкально-сценическое действие картины органично развивается от светлого пейзажного вступления (№ 15, «Аппиева дорога»), основанного на пасторальной, напоминающей звучание пастушеского рожка мелодии (гобой в сопровождении струнных, а затем английский рожок),[1] и скерцозного обаятельного танца-игры пастуха и пастушки в «волка и овечку» (№ 16) к проникнутой духом народной солидарности, вольнолюбия и героики сцене «Приход Спартака и восставших гладиаторов» (№ 17).

Затишье, наступившее было во вступлении и в дуэте пастуха и пастушки, еще более оттенило драматизм и героический пафос этой сцены.

---

[1] Эта мелодия представляет собой вариант героического мотива Спартака, чем еще раз подчеркивается его связь с народом. Вспоминаются слова Плутарха о том, что Спартак был фракийцем, «происходившим из пастушеского племени», что он «рос не во дворцах, а на полях и в горах Фракии».

Здесь сливаются в огромном нарастании и достигают кульминации наиболее активные, волевые мотивы, интонации, связанные с образами гладиаторов, народа, Спартака.

На тремолирующем фоне появляются энергичные, угрожающие фразы, призывные кличи: между скрипками альтами, виолончелями и контрабасами возникает своеобразный патетический диалог (элементы свободной канонической имитации), как бы передающий взволнованную речь перебивающих друг друга гладиаторов и крестьян. Вновь появляется тема гладиаторов (рассказ Спартака крестьянам о случившемся). На этот раз она звучит у скрипок особенно возбужденно и страстно. Ее мелодия, сопровождаемая волнообразным арпеджированным аккомпанементом, расширяется, приобретает повествовательный характер, освобождается от скорбных интонаций средней части. Заключается эта сцена маршем. Звучат трубные сигналы, мотив призыва к борьбе и наконец — на фоне тяжелой и грозной поступи басов — героические возгласы всего оркестра (крестьяне, рабы присоединяются к восставшим гладиаторам).

Именно здесь происходит единение гладиаторов с народом — крестьянами, пастухами.

4-я и 5-я картины (№ 13—17) органично связаны и последовательно развивают сюжетную тему растущего народного восстания. Различные по характеру, они как бы пронизаны сквозными мотивами — Спартака, призыва к борьбе и главным образом темой гладиаторов. Многократно появляясь во всех (кроме № 15) упомянутых номерах, играя роль своеобразного рефрена, сильно видоизменяясь и приобретая все более мужественный, героический облик, эта тема по своему значению и характеру становится темой восстания.

Условно можно говорить о применении здесь Хачатуряном циклической формы, приближающейся к грандиозному драматическому рондо, как бы объединившему все пять номеров 4-й и 5-й картин.

Движение музыки от траурной сцены «Смерть гладиатора» к завершающей сцене восстания находит выражение и в общей направленности интонационно-ритмического, тембрового и тонального развития от скорбно-тревожного, гневного до минора к победно-радостному До мажору. «Жизнь» темы гладиаторов можно проследить на протяжении всего балета. Вступая во взаимодействие с другими темами, звуча то как символ угнетенности и рабства, то воплощая образ восстания, воли к свободе, она в последний раз появится в финале IV акта, в сцене «Ранение и смерть Спартака» — грандиозном траурно-триумфальном реквиеме.

В совершенно ином плане решена следующая картина — «Пир у Красса». Это большая музыкально-хореографическая сюита, создающая обобщенный образ развращенного и пресыщенного патрицианского Рима. Загородная вилла Красса на берегу Неаполитанского азлива. Сюда доходят тревожные вести о ширящемся восстании рабов, о захваченных ими городах, о сожженных дворцах патрициев. Красс, его друзья и приближенные стремятся забыть об этом. Пышный пир. Одно развлечение сменяется другим. Выступают Эгина, Гармодий и танцовщицы.

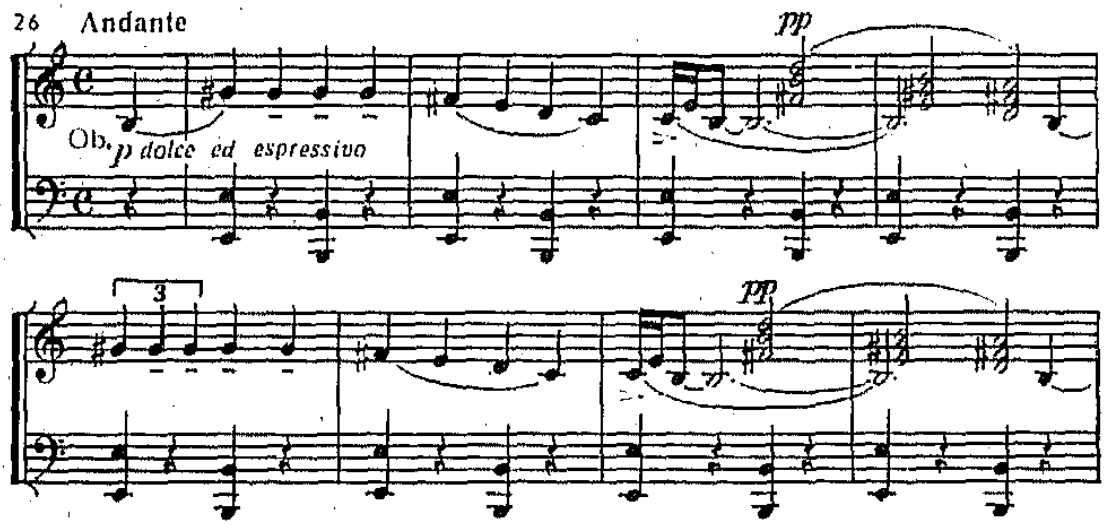
Большая классическая сцена начинается вступлением (№ 18) и Танцем нимф (№ 19) — вальсом, написанным в форме вариаций. Тема вальса с ее вкрадчиво-томными интонациями, пряными гармониями исполнена чувственной неги. В каждом проведении она обогащается новыми оркест-

ровыми красками, ритмическими фигурами, орнаментирующими, дополняющими голосами.

В следующем номере (№ 20) многократно, настойчиво повторяется темпераментный мотив Гармодия (Гармодий ищет среди гостей Эгину). Далее следуют полный любовного томления дуэт (Адажио) Эгины и покоренного ею Гармодия (№ 21), пылкий Танец Гармодия (№ 22), завлекающий, капризный Танец Эгины (№ 23) и наконец завершающая сюиту кода типа вакханалии (№ 24) — исступленная пляска, в которой доминируют интонации Танца Эгины.

После краткой лирической интермедии, построенной на теме Адажио Эгины и Гармодия (Гармодий приносит Эгину к ложу Красса, № 25), вновь все захватывает стихия бешеного ритма: четыре раба, аккомпанирующие ударами тарелок Танцу вакханки, исполняют Танец с кроталиями (№ 26).

Затем появляются танцовщицы из Гадеса (№ 27).[1]



Полная истомы мелодия, словно завораживающие остинатный ритм и тональная одноплановость придают этому танцу (восходящему к ста-

[1] Гадес — старинное название города Кадикс.

ринным ритуальным танцам) характер утонченной чувственности. И при всем этом в музыке Танца плененных гадитанских дев ощущаются грусть, печаль. «В упрямо-однообразном нарастающем ритме все время слышны отголоски трагического плача, плена, неволи».[1]

Танец написан в вариационной форме. Обогащается оркестровка, усложняется фактура, нагнетается звучность, основная мелодия приобретает аккордовый склад, интонационно расширяется, орнаментируется, окутывается «томными» контрапунктами. Атмосфера оргиастической чувственности сгущается до предела.

В этот момент наступает резкий драматургический перелом. Издали доносятся звуки приближающего боя. Крадучись входит испуганный гонец и сообщает Крассу, что Спартак близок.

Еще продолжается пиршество, еще танцуют гадитанские девы, но в музыку уже вторгается призывная героическая тема Спартака. В резком интонационном конфликте столкнулись две стихии. Фанфарный мотив завладевает звучностью всего оркестра, вытеснив тему Танца гадитанских дев.

Красс дает распоряжение прекратить пир и приказывает Гармодию поджечь дом. Возникает паника. Красс, Эгина, гости спасаются бегством. Едва Гармодий успевает поджечь дом и выбежать, на террасе появляются Спартак и его воины. Спартак радуется тому, что и Гармодий теперь в их рядах. Услышав крики рабыни, Спартак бросается в пылающее здание и спасает ее ребенка.

---

[1] Г. Добровольская. Балетмейстер Л. Якобсон. Л., 1968, с. 91.

Музыка все более пронизывается интонациями героической темы Спартака, призывными сигналами, звучащими в канонической перекличке у всей меди особенно грозно и наступательно. В большом симфоническом развитии они достигают огромной силы звучания. В момент появления Спартака со спасенным ребенком его мотив звучит в высшей степени патетично. Как писал Г. Хубов, от этой музыки «веет вольнолюбивым духом бетховенского „Прометея".[1]

Появляются военачальники спартаковских отрядов, разделенных по национальному признаку. В ознаменование победы над римлянами начинаются пляски молодых воинов: стремительный, полный силы и молодости Танец фракийцев, показывающих фехтовальное искусство (№ 29), и мужественный тяжелый Танец со щитами галлов и германцев (№ 30).

В последнем танце участвует и Спартак. Его героический мотив сливается с музыкой танца, приобретающей черты победного марша.

Завершается сцена темой гимнического прославления Спартака, знакомой слушателю по началу и концу 3-й картины.

II акт — центральный в драматургии балета, в раскрытии его основной идеи. Здесь впервые прорываются наружу скрытые революционные силы народа. От сцены в казарме («Смерть гладиатора» и призыв к восстанию) музыкально-сценическое действие акта непрерывно нарастает к финальному победному гимну Спартака.

Во II акте в полной мере проявилось мастерство Хачатуряна как композитора — драматурга и симфониста. С большой силой столкнул он в огромных интонационных антитезах, драмати-

[1] Г. Хубов. Арам Хачатурян. М., 1966, с. 369.

ческих коллизиях противоборствующие музыкальные образы восставшего народа и патрицианского Рима.

При всем многообразии сюжетных линий, образов, при всем изобилии самых разных танцевальных номеров музыка этого акта отличается удивительной спаянностью отдельных компонентов, целенаправленностью и органичностью развития.

Об этом уже говорилось применительно к 4-й и 5-й картинам. 6-я картина до Танца гадитанских дев представляет собой огромную танцевальную сюиту с широко использованной вариационностью в отдельных номерах. Она резко контрастирует и в образно-смысловом и в композиционном отношении 4-й и 5-й картинам. Но конец 6-й картины (с момента появления Спартака) вновь возвращает к «повстанческой» героической музыке предшествовавших картин. Таким образом, весь акт как бы обрамлён героической музыкой восстания, образуя в целом гигантскую свободную трехчастность.

Если II акт утверждал тему нарастающего революционного подъема масс и был проникнут жизнеутверждающим, активным, героическим началом, то III акт связан с раскрытием разногласий, раздоров в лагере Спартака, предательства Гармодия — всего того, что привело к подавлению восстания рабов и гибели самого Спартака. Соответственно и музыка III акта омрачается, окрашивается в беспокойно-тревожные тона. В ней с новой силой звучит отсутствовавшая в 6-й картине тема гладиаторов.

III акт состоит из двух картин: 7-й — «Палатка Спартака» и 8-й — «Палатка Красса».

Вечер, лагерь восставших гладиаторов (№ 31, вступление и сцена). Около палатки Спартака

группа женщин во главе с Фригией. Они прислушиваются к шуму затихающей битвы. Звучит музыка, в которой сталкиваются мотивы Рима и Спартака. Воинственно помпезные кварты мотива Рима «отступают» перед мотивом Спартака. Трубы провозглашают победу. Появляется Спартак. Воины бросают перед ним отбитые у римлян трофеи.

В палатку входят военачальники гладиаторских легионов — фракийцы, греки, сирийцы, германцы, галлы. Обсуждение плана дальнейших действий приводит к разногласиям. Начальники легионов в раздражении покидают палатку Спартака. Последним выходит Гармодий.

Эмоциональная атмосфера этой сцены передается угрожающе маркированными ходами в басах, тревожными сигналами меди, тремоло литавр и, наконец, «взволнованной» асимметрией ритмических акцентов.

Но вот в оркестре таинственно и мрачно прозвучал в низком регистре кларнетов, а затем у флейт мотив Эгины. Крадучись появляется закутанная в плащ старуха, посланница Эгины. Она передает Гармодию покрывало Эгины. Призыв Эгины порождает сильный порыв страсти Гармодия, нашедший выражение в любовном Адажио (реминисценция из 6-й картины).

Следующая сцена, Адажио Фригии и Спартака (№ 32), — одна из вдохновеннейших страниц в творчестве Хачатуряна.

Спартак встревожен, погружен в раздумье. Фригия успокаивает его. Скоро закончится поход восставших гладиаторов, освобожденные рабы вернутся на родину, вернутся и они в родную Фракию.

Музыка Адажио воплощает этически высокий строй мыслей и душевных переживаний Спар-

така и Фригии: их взаимную любовь, тоску по родине, волю к борьбе, мечту о свободе. Возвышенная лирика сочетается здесь с гражданским пафосом.

На фоне тонко колорированной, прозрачной гармонии (трели флейт, арфа, скрипки) свободно льется у гобоя широкая кантилена — уже знакомая нам лейттема любви Фригии и Спартака.

Сдержанная, как бы затаенная вначале, она становится во втором проведении взволнованнее, напряженнее, воплощая восторженное излияние чувств. Все более расширяется мелодический диапазон темы (скрипки), экспрессивнее становится сопровождение (волнообразные арпеджио арфы, рояля и струнных басов триолями), нежно опевают мелодию ласковые подголоски гобоев и кларнетов. В третьем проведении тема любви сливается с интонациями мотива Спартака, звучащими мягко и ласково. Сама же тема любви на мгновение несколько омрачается (в ней появляются печальные интонации). Слышатся отголоски сигналов, призывных интонаций и наконец, после большого crescendo, наступает последнее кульминационное проведение темы любви — ее апофеоз.

Наступает резкий перелом музыкально-сценического действия. Сцена наполняется шумной пестрой толпой. На площади перед палаткой появляются римские купцы, привезшие в лагерь Спартака оружие, предметы роскоши. С ними красивые куртизанки. Идет торг. В лагерь Спартака ворвалась разлагающая сила низменных страстей.

Возвышенная лирическая музыка Адажио сменяется шумной музыкой толпы (№ 33, сцена и общий танец — реминисценция лейттемы толпы

из I акта), полным неги и истомы женским танцем (№ 34) и наконец разнузданной общей пляской — вакханалией (№ 35).

В неудержимом движении, в звучании всего оркестра слились стихия буйных ритмов (элементы полиритмии, несовпадающие в различных голосах акценты, синкопы и т. п.), резкие, динамичные возгласы, как бы подхлестывающие танцующих, стремительно взлетающие пассажи.

В разгар вакханалии из палатки выходит Спартак (№ 36). Он разгневан и опечален. В оркестре возникают скорбные речитации (из 4-й картины), траурные ритмы, гневные интонации нисходящих октав, напряженно (на фоне тритоновых гармоний) звучит героический мотив Спартака.

Спартак запрещает торговлю золотом и приказывает купцам и женщинам покинуть лагерь. Возбужденные галлы и германцы возмущены приказом Спартака. Возникшая между ними и Спартаком ссора перерастает в открытый разрыв (№ 37).

Музыка этой сцены полна яростных возгласов, гневных интонаций, бушующих пассажей, грозных фраз. В ней повторяются некоторые мотивы из предшествующей сцены спора Спартака с военачальниками и вместе с тем слышатся отголоски волевого и решительного мотива призыва к восстанию. Около Спартака остаются верные ему военачальники, дающие клятву довести дело до конца.

Заканчивается 7-я картина короткой, но имеющей большое смысловое значение сценой «Предательство Гармодия» (№ 38). В ночной темноте Гармодий со старухой, посланницей Эгины, покидает лагерь. Свершилось предательство. В оркестре крадущуюся тему Эгины сменяет приглу-

шенно, зловеще звучащая (у флейт и солирующего кларнета) тема Рима.

8-я картина — «Палатка Красса». Роскошное убранство, ничем не напоминающее суровую обстановку войны. Эгина танцует перед возлежащим Крассом. Приводят пленных вождей легионов, отколовшихся от Спартака и разбитых римлянами. Красс приказывает их казнить.

Исполненный неги Вальс Эгины (№ 39), в котором хочется отметить сочетание чувственных звучаний саксофона и кларнета с капризно-грациозными ритмо-интонациями флейт и гобоя, сменяется мрачной сценой прихода пленных (№ 40). Ритм траурного марша, тяжелые ходы басов (словно изображающие поступь закованных в цепи пленников), трагические аккорды меди и струнных, интонации отчаяния, стона (знакомые нам по началу II акта) наполняют звучность оркестра.

События быстро следуют друг за другом. Старуха приводит Гармодия, Эгина торжествует. Увидев Эгину, Гармодий устремляется к ней.

Противоречивые чувства охватывают Гармодия (страсть к Эгине, ужас перед совершенным преступлением) — в оркестре звучат лирически взволнованный мотив Гармодия, обрывки искаженного мотива призыва к восстанию гладиаторов и грозная тема Рима.

Увидев Красса, Гармодий хватается за меч. Но тот останавливает его повелительным жестом и требует сведений о положении в лагере Спартака. Окончательно потерявший себя Гармодий открывает врагу план расположения войск Спартака и их намерение пробиться к морю. Красс внезапно распахивает заднюю завесу палатки. Перед Гармодием страшная картина: уходящие вдаль кресты с распятыми гладиаторами.

В ритме похоронного марша, на фоне мрачного органного пункта, глухих ударов колокола и там-тама с потрясающей силой звучат наиболее скорбные интонации из средней части темы гладиаторов, а затем и искаженный основной ее мотив.

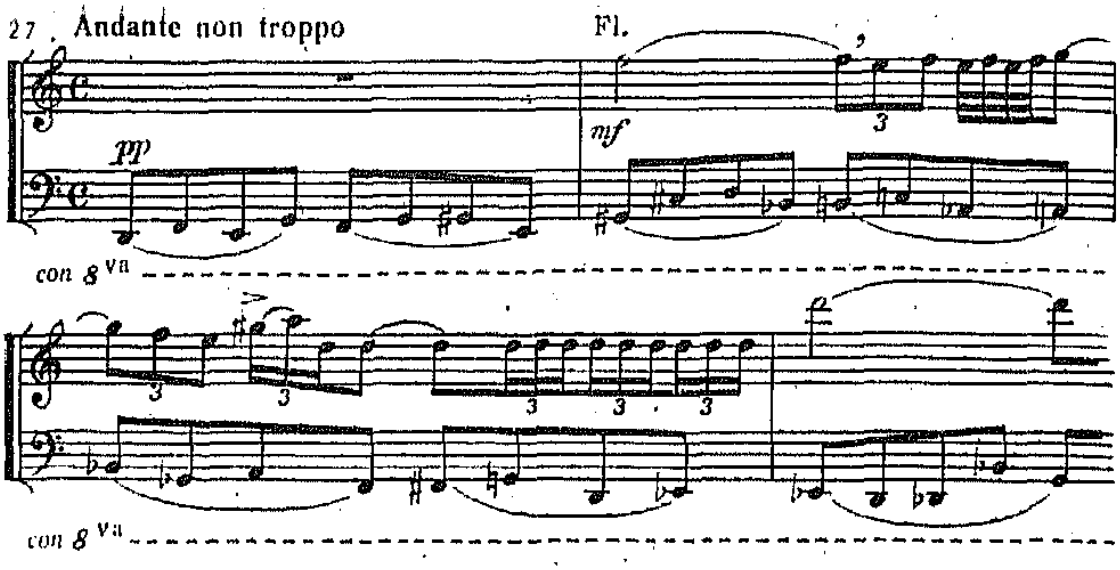
В драматически напряженных аккордах слышатся вопли ужаса, крики, стенания. Интересная смысловая деталь: эти аккорды представляют собою своеобразный трагический вариант гимнической темы прославления Спартака.

Затухающее звучание темы гладиаторов завершает эту сцену. С большой впечатляющей силой обобщил Хачатурян в скорбной музыке финала III акта и ужас Гармодия, и злорадство Красса, и трагедию гладиаторов. С Гармодия срывают доспехи и прикладывают к его обнаженной спине клеймо раба.

IV акт, 9-я картина («Гибель Спартака») — трагическая развязка конфликта. Цепь высоких прибрежных камней. Вдали море и мачты кораблей пиратов. За камнями скрывается разведка римлян — отряд легионеров, которых привел сюда Гармодий (№ 41, вступление).

Крадущиеся ходы виолончелей и контрабасов (остинатные басы, в которых появляются терцовые интонации «Dies irae»), скорбная импровизационная речитация флейты (отдаленно напоминающая тему гладиаторов) создают ощущение мрачной настороженности и безысходности. Особенно тоскливо, как причитание, звучат заключительные интонации. (См. пример 27).

На берегу расположилась банда пиратов. Идет пирушка (№ 42). Дикий хмельной Танец пиратов прерывается: появляется Спартак на коне в сопровождении нескольких воинов. Он за плату добивается согласия пиратов перевезти на кораб-



лях его войска. Появление Спартака и разговор с бандитами сопровождается потерявшим светлый, утверждающий характер мотивом призыва к восстанию, настороженной музыкой вступления к IV акту.

После ухода Спартака пирушка бандитов возобновляется с новой силой. Из засады появляются римляне. Лейтмотив Рима приобретает зловещий, грозный облик, подчеркнутый тритоновым строением остинатного баса и характером инструментовки.

Римляне угрозами заставляют пиратов нарушить договор со Спартаком. Корабли пиратов уходят в море.

Драматизмом насыщена симфоническая картина «Гибель надежды Спартака» (№ 43). Симфоническому развитию подвергается тревожно-печальная музыка из вступления к IV акту. Расширяется диапазон, усложняется оркестровка мрачного басового остинато, излагаемого в увеличении, громадного напряжения достигает звучание импровизационных речитаций и отголосков темы гладиаторов. Создается полный внутренней экспрессии обобщенный образ отчаяния, скорби, крушения надежд.

Появляется авангард войск Спартака, чтобы начать переправу. Римляне из засады внезапно нападают на отряд. Спартак понимает, что пираты обманули его. Окруженный кучкой соратников Спартак героически сражается. На возвышении Красс, вместе с ним Эгина и Гармодий. Спартак стремится пробиться к Крассу, чтоб сразиться с ним. Римские лучники осыпают стрелами Спартака. Смертельно раненный, он падает со скалы.

Сцена боя (№ 44) — батальная симфоническая картина — начинается боевыми сигналами гладиаторов. Слышится и героический мотив Спартака. В последний раз в решающей схватке столкнулись повстанцы с римлянами. В последний раз появляются героические темы, ритм боя (из боев гладиаторов в 4-й картине), чтобы уступить место напряженно звучащей теме гладиаторов («Ранение и смерть Спартака»).

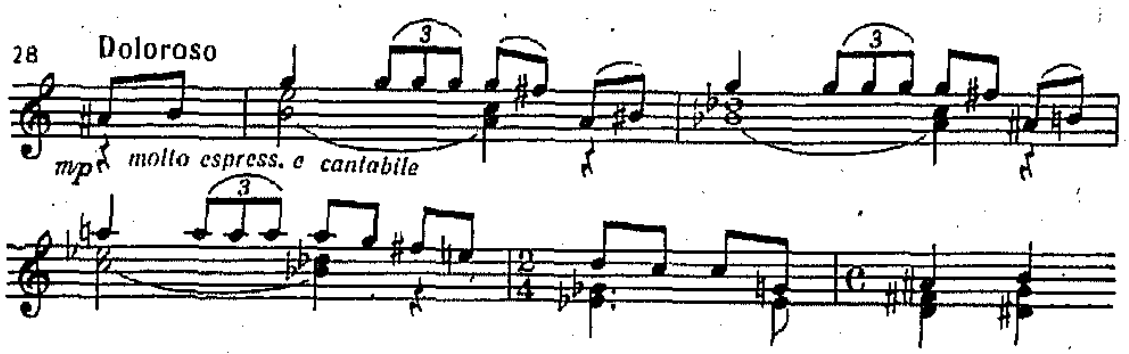
В момент ранения Спартака выразительно звучат на фоне патетических триолей скорбные интонации. В последний раз возникает героический мотив (фагот и виолончели) — призыв к борьбе, вновь сменяющийся скорбной фразой из начала II акта («Смерть гладиатора»).

Последнее динамическое нарастание — и оркестр словно застывает в трагическом скорбном оцепенении (смерть Спартака). Монотонно тянущийся органный пункт, мерные траурные октавные ходы, напряженно звучащие, диссонирующие гармонии (на тонике *ля* — уменьшенный септаккорд VII ступени и скорбные секунды). Эта музыка напоминает трагические страницы III части Второй симфонии Хачатуряна (смерть героя, плач матери).

На мгновение слышатся трубные сигналы римлян, возвещающие окончание битвы и поражение гладиаторов; но композитор ставил себе целью

привлечь внимание слушателя к гибели Спартака, а не к победе римлян — не случайно, за исключением сигнала отбоя, темы Рима в этой картине не появляются ни разу.

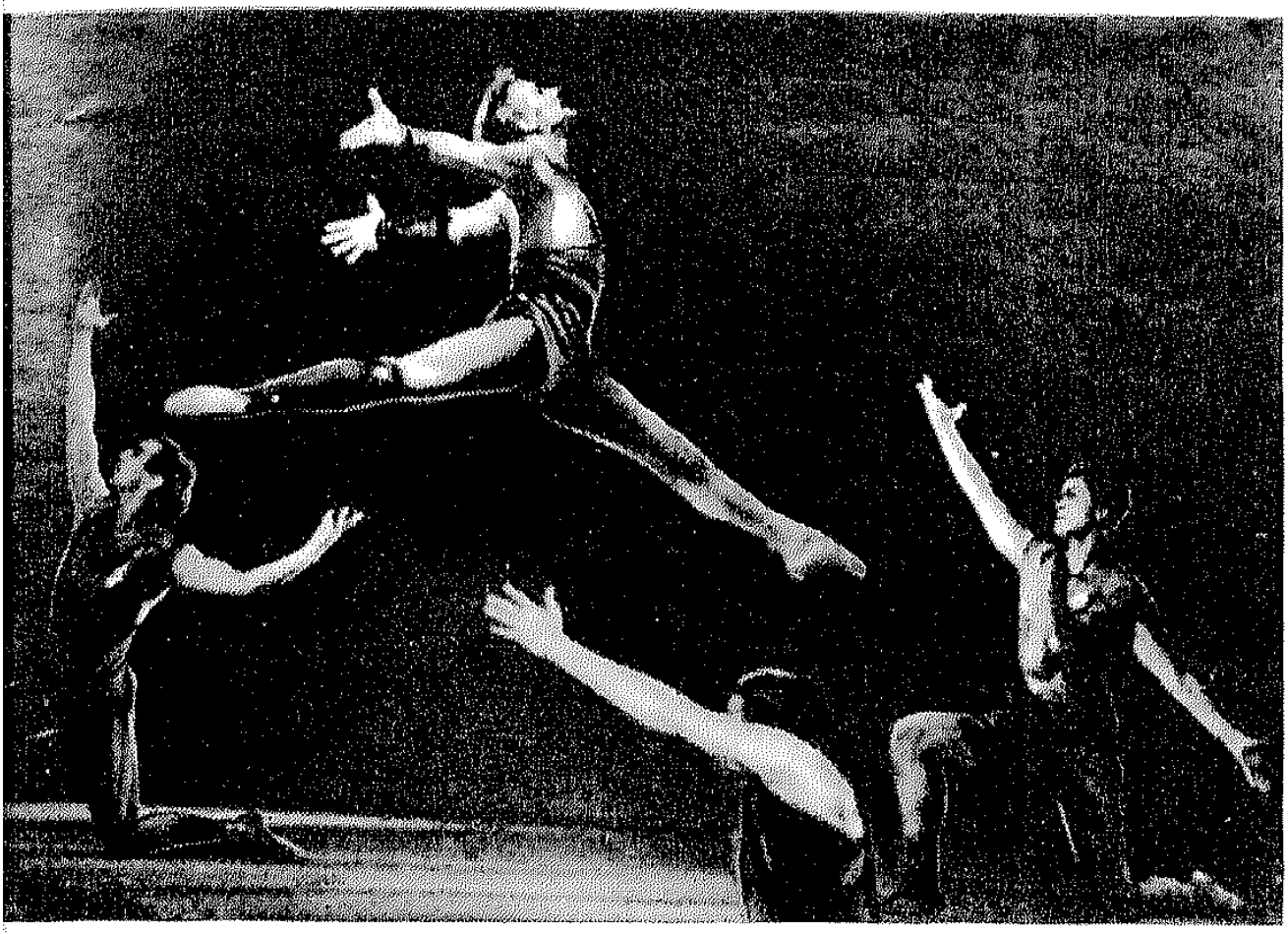
Ночь, тучи скрывают луну. Появляется Фригия, закутанная в плащ. Она находит тело Спартака. Уцелевшие молодые фракийцы поднимают на щитах павшего героя. Безутешное горе Фригии находит выражение в ее финальном Адажио (№ 45). Оно построено на лейттеме ее страданий (см. № 6 в I акте). К Адажио подключается горестный хор. Сначала поют женщины, затем мужчины. С потрясающей силой, как грандиозный реквием или траурный марш, звучит тема гладиаторов, сливающаяся с темой Фригии. Здесь наиболее ясно проявляется интонационная близость этих тем.



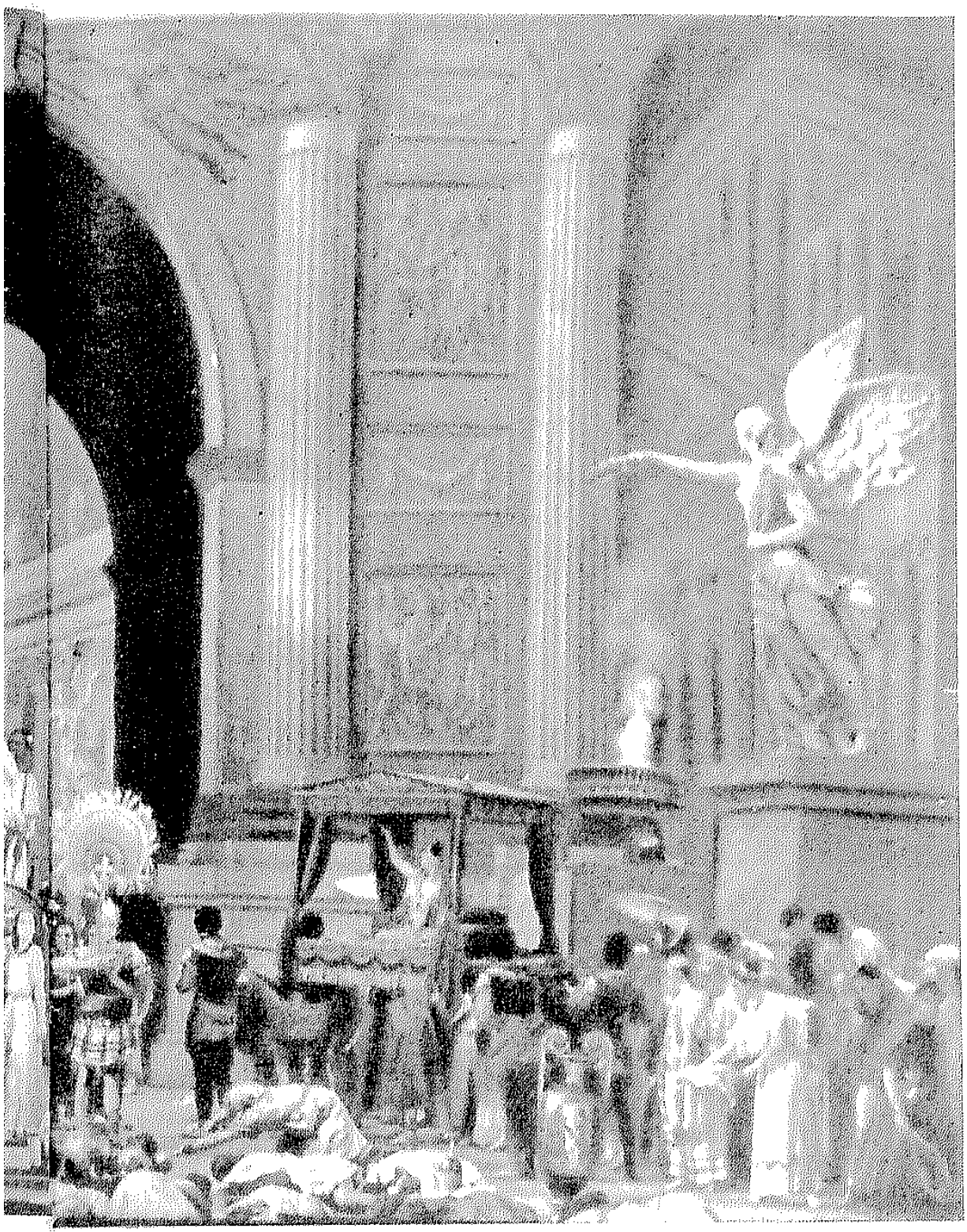
Но гибель героя связывается с бессмертием дела, за которое он отдал свою жизнь. Поэтому финал балета при всем его трагизме насыщен гражданственностью и воспринимается оптимистично, как гимн великому подвигу.

Погиб Спартак, жестоко подавлено восстание гладиаторов. Но бессмертен народ, борющийся за свободу и счастье, неувядаема память о его героях.

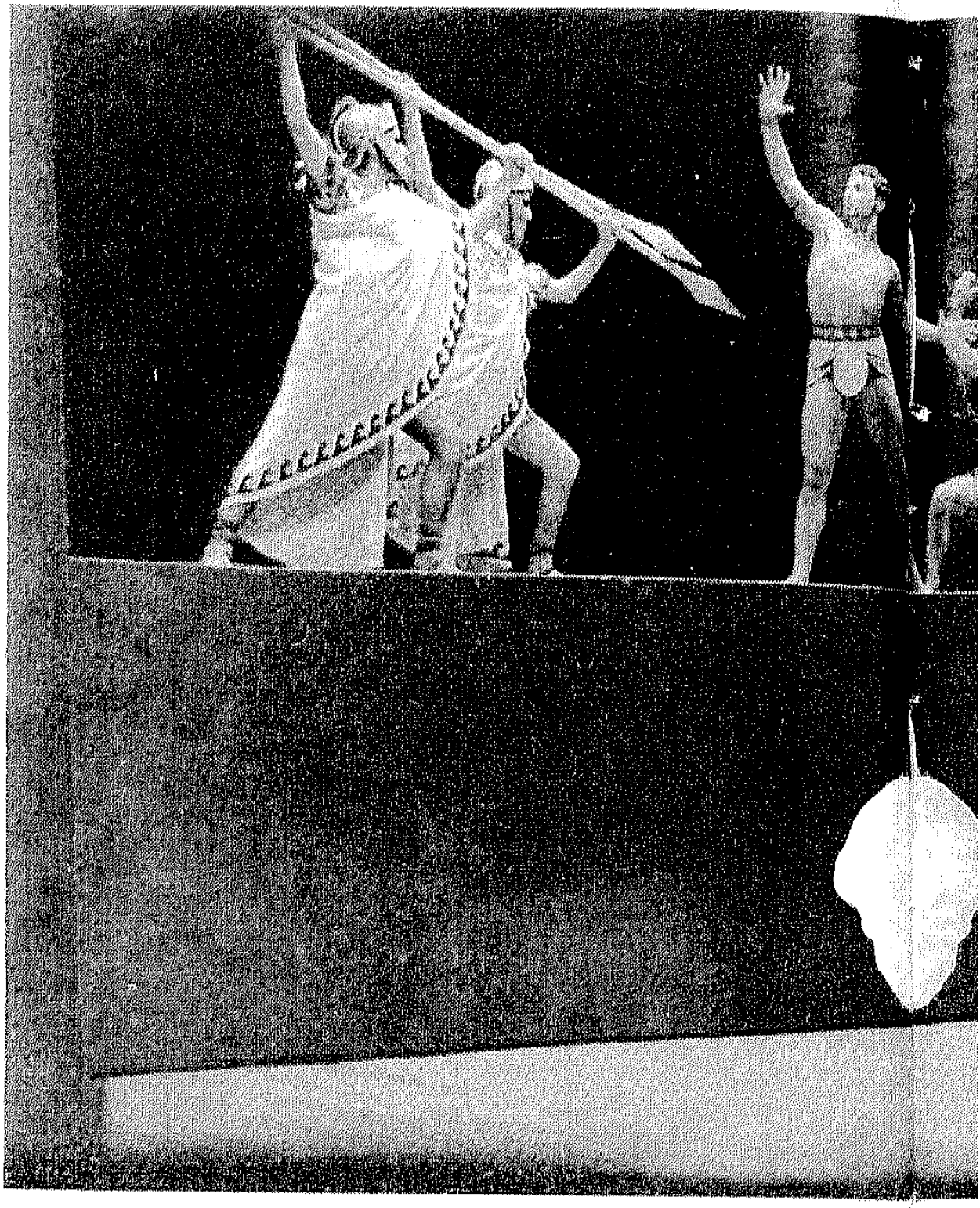
Восходит солнце. Краски музыки светлеют. На фоне колоритных прозрачных гармоний в широком расположении слышится лейтмотив Спартака в том его пасторальном облике, в котором он по-

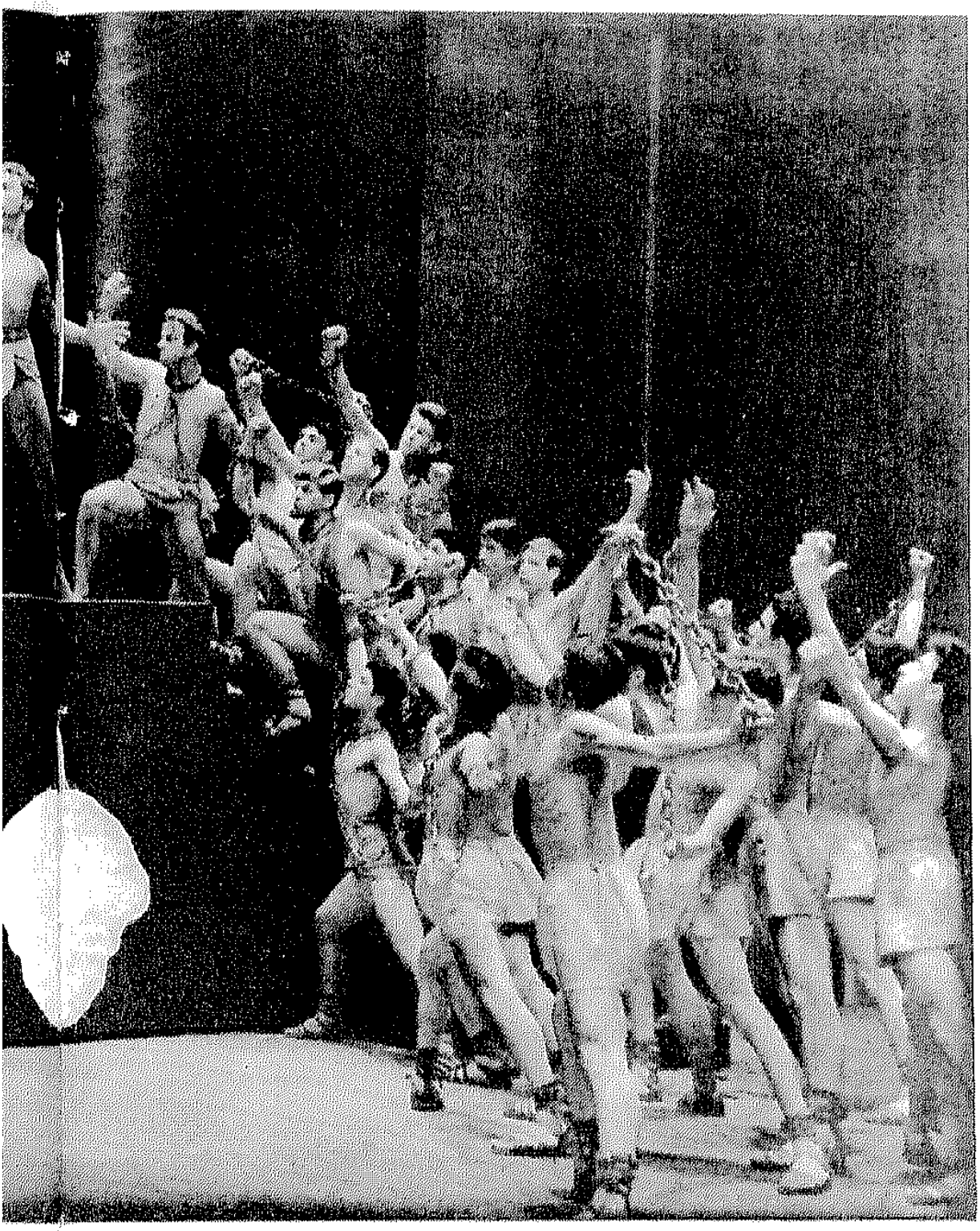


Спартак — В. Васильев.
Большой театр СССР



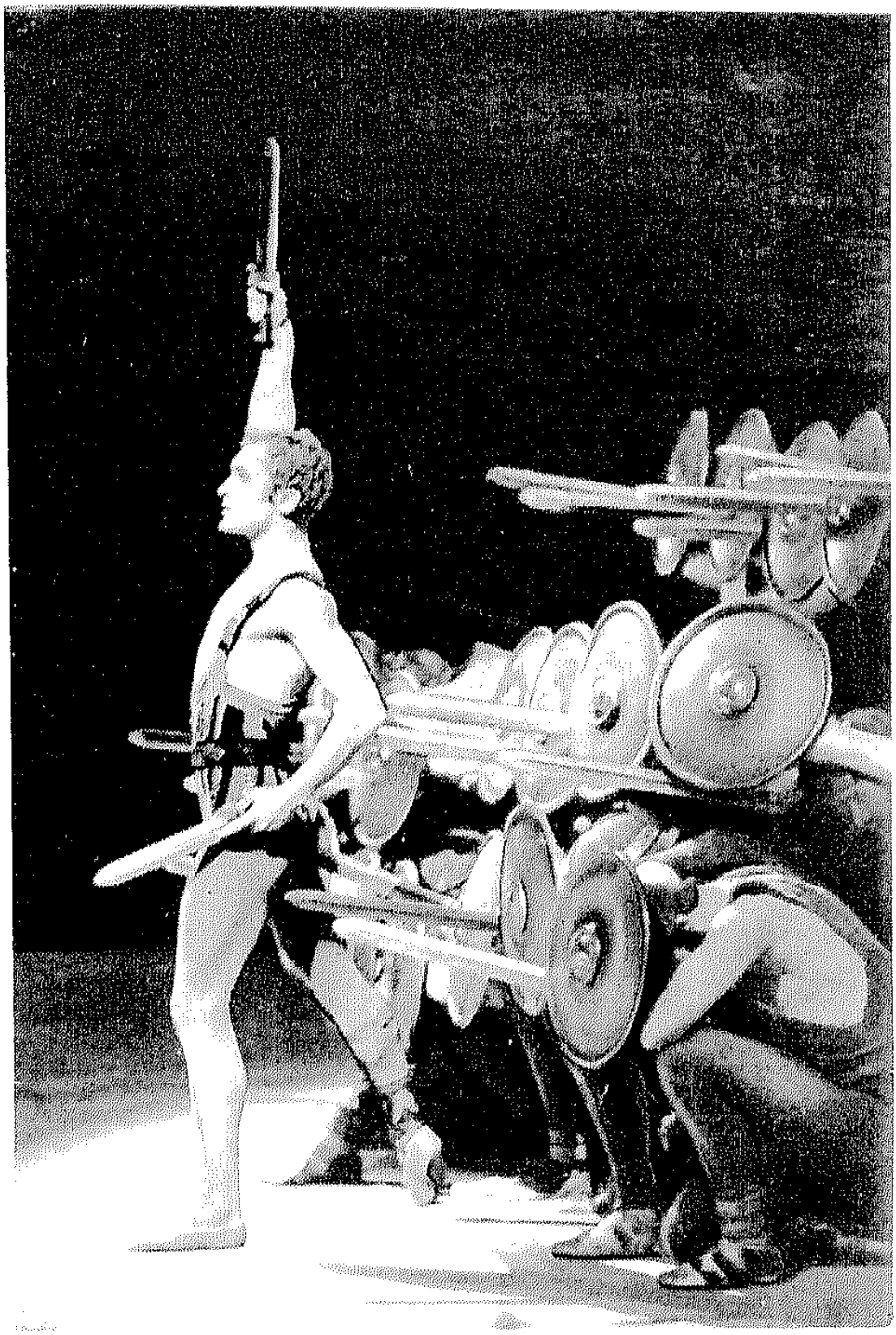
«Спартак». Сцена из I акта.
Театр оперы и балета имени С. М. Кирова



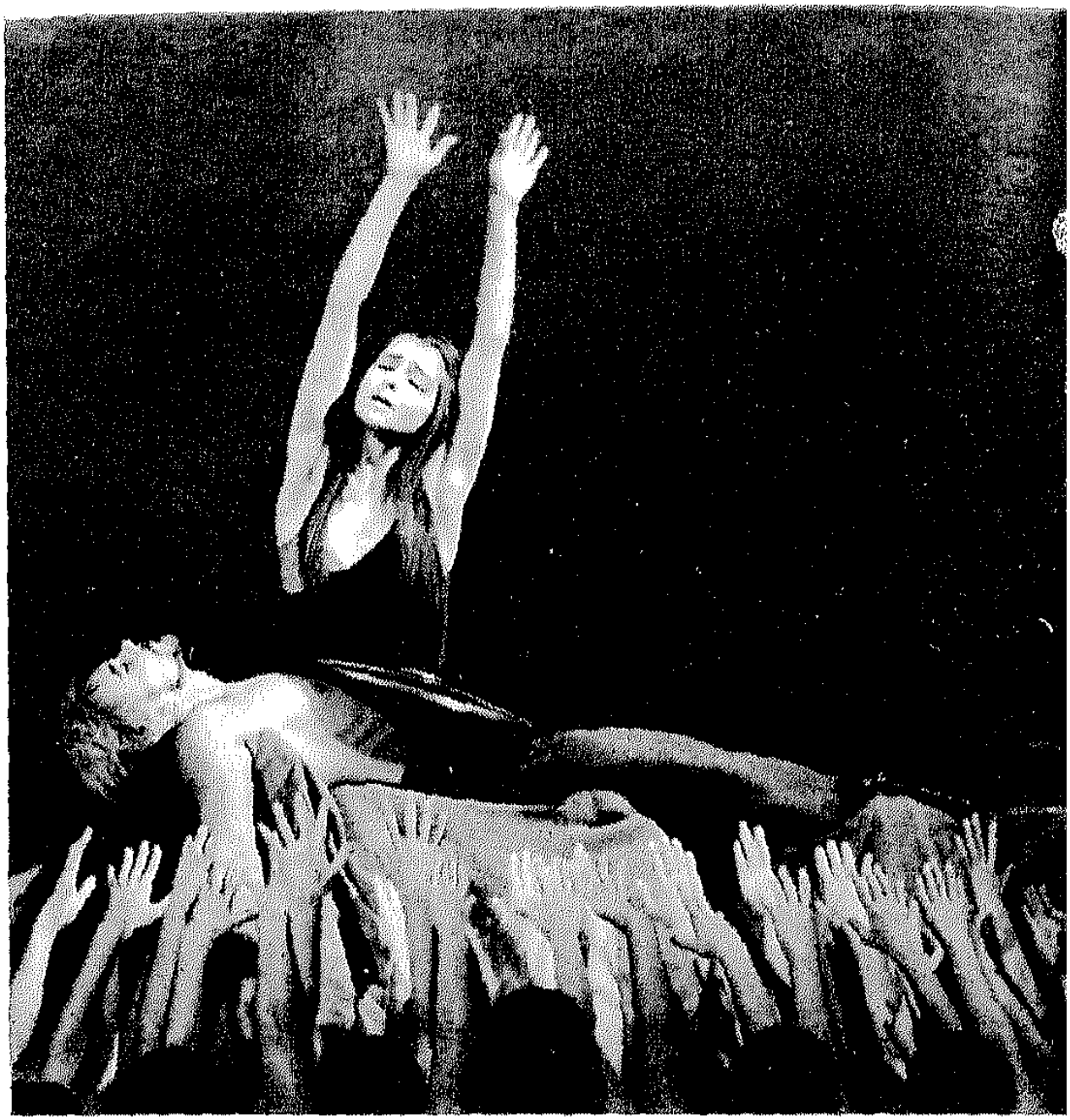


«Спартак». Сцена из II акта.
Театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова

Красс — М. Лиепа, Эгина — Н. Тимофеева.
Большой театр СССР



Спартак — М. Лавровский.
Большой театр СССР



«Спартак». Финальная сцена. Спартак — В. Васильев, Фригия — Е. Максимова.

Большой театр СССР

является в картине «Аппиева дорога». Возникает светлая величественная картина пробуждающейся природы, непосредственно подготавливающая финал (№ 46).

Мужественная, героическая, торжественная музыка, завершающая балет, звучит гневным обличением поработителей, гимном герою, павшему в борьбе за свободу угнетенного народа.

Основная идея балета — идея борьбы за свободу, основной драматургический конфликт — столкновение рабов, восставшего народа с рабовладельческим, патрицианским Римом раскрываются в многообразных сюжетно-тематических линиях. Главная из них — зарождение и подъем восстания рабов, возглавляемых Спартаком, усиление противоречий, присущих этому освободительному движению, подавление его, гибель Спартака. Наиболее значительные дополняющие линии — взаимные любовь и преданность Спартака и Фригии, страсть Гармодия к Эгине и его предательство, взаимоотношения Спартака и военачальников его легионов и т. д.

Решенный в монументальных масштабах героического спектакля, балет объединяет в себе эпическое, драматическое и трагедийное начала. Гражданственность, широкий показ эпохи сочетаются с высокопоэтичной лирикой, раскрытием душевных переживаний героев.

Все это определило многоплановость, своеобразную «полифоничность» драматургии балета. Действие в нем развертывается на широком историческом фоне. Образ эпохи воплощен с большим размахом.

Перед зрителем проходят римские легионеры и гладиаторы, рабы и патриции, пастухи и тор-

говцы, повстанцы и пираты, люди разных социальных кругов и национальностей (фракийцы, сирийцы, нубийцы, галлы, германцы и др.).

Рим рабовладельческий, захватнический, патрицианский, город роскоши и богатства, пышных пиров, кровавых зрелищ противопоставлен Риму плебеев, городу нещадно эксплуатируемого народа, городу слез, гнева и зарождающегося повстанческого духа. Именно этот конфликт, раскрывающий социальные противоречия, классовую борьбу в древнем Риме, и определил основную направленность музыкально-сценического действия балета.

В центре балета образ народа. Обобщающее значение имеют полные драматизма сцены, передающие его страдания, бедствия («Рынок рабов», «Цирк», «Смерть гладиатора», распятие гладиаторов и др.), а также воплощающие неукротимый дух и волю народа к борьбе (особенно II акт).

Характеризуя образы гладиаторов, рабов, Хачатурян обращается, с одной стороны, к сфере героических, гневных интонаций, к волевым, лапидарным мотивам, к выразительной кантилене, патетической декламации, а с другой — к области трагических интонаций стона, отчаяния, к ритмам траурных шествий и т. п.

Стремясь усилить ощущение массовости действия, передать активное отношение людей к происходящим событиям, композитор эпизодически вводит в партитуру хор («Цирк» и финальная сцена).

Неразрывно связаны с музыкой народа характеристики Спартака и Фригии — многоплановые, данные в развитии. Вспомним сдержанно-скорбные и вместе с тем полные внутренней силы и достоинства интонации Спартака в 1-й картине, мужественные, богатырские — в 3-й картине, при-

зывные, героические — во II акте, восторженно-лирические — в дуэте с Фригией, интонации раздумий, гнева, печали в сценах раздоров в лагере повстанцев и, наконец, трагические интонации IV акта. В музыкальном образе Фригии, с его богатой интонационной сферой, сочетаются мягкий лиризм, женственность, нежность и проявления душевной боли, отчаяния, гнева.

Указывая на неразрывную связь Спартака, Фригии и народа, мы отмечали не только интонационную близость их музыки, но и то, что темы главных героев часто перерастают рамки личных характеристик и приобретают более широкое, обобщающее значение, и наоборот, мотивы и темы народа проникают в мелос Спартака и Фригии.

В целом музыка гладиаторов, рабов, Спартака, Фригии — это музыка высоких человеческих чувств, страданий и борьбы, смелых помыслов и неукротимой воли к свободе.

Народу противостоят рабовладельцы, патриции, праздная и жадная до кровавых зрелищ толпа. Здесь также даны обобщающие музыкально-хореографические сцены («Триумф Рима», «Рынок рабов», «Цирк», «Пир у Красса», «Палатка Красса»). Этот круг образов композитор характеризует иной интонационной сферой. В ней доминируют, с одной стороны, воинственные клички, парадные триумфальные марши, а с другой — музыка вакхически разнузданная, обнаженно чувственная.

В столкновении этих интонационных сфер и находит свое выражение музыкальная драматургия балета.

Музыкально-сценическое действие балета в еще большей степени, чем в «Гаянэ», основано на сильных контрастах (ситуаций, положений, харак-

теров). Они служат действенному раскрытию идейного замысла.

Принцип контраста лежит в основе построения актов и их частей. Напомним несколько моментов. Победоносное возвращение легионов Красса, ликующая толпа — и скованные пленники («Триумф Рима»); алчность, бесчеловечность купцов — и страдания рабов («Рынок рабов»); жажда кровавых зрелищ, низменные страсти — и ужас смерти, мужество («Цирк»); буйный разгул пресыщенных аристократов — и распятые на крестах сподвижники Спартака («Палатка Красса»). Таких примеров множество, вплоть до финала, где смерть и бессмертие сливаются в глубоком внутреннем единстве. Контрастируют друг другу все сферы выразительности, характеризующие противоборствующие силы (ритмо-интонации, музыкальные темы, тембры). Все это способствует напряженному развитию музыкально-сценического действия, обострению интонационного конфликта.

Но при всей многоплановости и обилии контрастирующих начал музыкально-сценическое действие балета отличается глубокой целенаправленностью, подчинено раскрытию основной идеи. Драматургии балета присуща цельность, логичность.

Для «Спартака» характерны монументальные масштабы, черты «фресковости». Монументальность музыкальных форм проявляется, в частности, в объединении отдельных номеров в развернутые музыкально-хореографические сцены. Мы указывали, например, на грандиозную сложную трехчастность, характерную для II акта, на циклическую форму, приближающуюся к развернутому рондо (в 4-й и 5-й картинах), на развитые симфонические картины (например, «Гибель надежды Спартака» в IV акте). «Крупный штрих»

присущ всем элементам — мелосу, тематизму, гармонии, инструментовке.

Как в грандиозной сонатной драматургии с ее напряженным противоборством тем-образов, четко очерчены в балете: экспозиция противостоящих образов, завязка драматического конфликта (I акт), разработка — арена борьбы и столкновений (II и III акт), развязка — эпилог (IV акт).

В основе композиции балета лежат законченные музыкально-хореографические номера. Композитор в еще большей мере, чем в «Гаянэ», использует формы классической балетной и симфонической музыки (адажио Фригии, Спартака и Фригии, Гармодия и Эгины, Вальс Эгины, групповые мужские, женские, общие танцы, пантомима «Похищение сабинянок», симфоническая картина «Гибель надежды Спартака» и т. п.). Однако в соответствии с драматургической необходимостью Хачатурян по-разному и во многом по-новому трактует традиционные формы. Так, типичная для классического балета форма pas de deux в одном случае предстает как поэтически восторженный «дуэт согласия» (Спартак и Фригия), в другом — как сцена обольщения (Эгина и Гармодий), в третьем — как поединок гладиаторов.

Вместе с тем отдельные номера и картины пронизаны сквозным симфоническим развитием, чему в большой мере способствуют внутреннее интонационное единство и многосторонние музыкально-тематические и лейтмотивные связи.

Не раз подчеркивалась нами мысль о построении музыки балета по законам крупных циклических форм. Не без основания Хачатурян называет балет «Спартак» «хореографической симфонией», имея в виду интенсивность и глубину симфонического развития музыки.

Главные образы балета, как мы видели, охарактеризованы лейтмотивами, лейттемами.

Условно их можно разделить на несколько групп: одна из них связана с характеристикой народа, всей демократической среды. Сюда входят два мотива Спартака, гимническая тема прославления Спартака, тема гладиаторов, мотивы призыва к восстанию, тема страданий Фригии, тема любви Спартака и Фригии.

Другая группа связана с характеристикой рабовладельческого Рима. К ней относятся два мотива Красса.

В третью группу входят два мотива толпы, мотив Эгины, мотив Гармодия.

Укажем также на некоторые лейтинтонации, в частности, на связанные с боем гладиаторов (во II и III актах), интонации «Dies irae» (в тех же актах), близкие им музыкальные фразы, выражающие скорбь гладиаторов (начало III акта); отметим лейтритмы (ритм боя гладиаторов, ритмическое остинато в IV акте), реминисценции эпизодов и сцен, отдельных фраз (декламационная фраза, связанная с тяжелыми думами Спартака, в 7-й и 9-й картинах), лейтгармонии, лейттональности (D-dur, связанный в основном с героическими сценами, d-moll — в трагических эпизодах), лейттембры (труба в характеристике Спартака, виолончель, скрипки — Фригии, саксофон — Эгины, тромбон — Рима, Красса).

Одни лейтмотивы отличаются краткостью (мотивы призыва к восстанию), другие, наоборот, представляют собой развернутые двух- или трехчастные построения (тема гладиаторов).

Стремясь найти выпуклые музыкальные характеристики действующих лиц, Хачатурян добивается индивидуализации лейтмотивов. Вместе с тем можно заметить и интонационные связи,

сближающие разные мотивы, темы. Таковы, например; интонационные связи темы гладиаторов (выразительная декламационная фраза в нисходящем движении) с темой скорби Фригии в начале IV акта, с мотивом печальных раздумий Спартака (7-й и 9-й картинах); или фразы «Dies irae» — со скорбными интонациями в начале II акта и в сцене смерти Спартака.

Сквозные мотивы, темы, эпизоды, интонационно-тематические арки играют громадную роль в симфоническом развитии балета. Уже не раз обращалось внимание на преобразования мотивов Спартака, темы гладиаторов и других.

Некоторые лейттемы играют роль рефренов в крупных рондообразных построениях (тема гладиаторов во II акте, тема Гармодия в III), приобретают значение основного тематизма в своеобразных сонатных разработках. Они способствуют смысловым ассоциациям (например, появление мотива Рима в момент, когда Гармодий стал на путь измены).

Музыкальные темы, характеризующие того или иного героя, почти всегда включают в себя два контрастных тематических образования: «Я всегда пытался в изложении музыкальных тем дать сильные контрастирующие начала, чтобы затем, развивая их, полнее раскрыть те или иные стороны образа», — говорит Хачатурян. Композитор любит объединять мотивы в более крупные тематические построения. Укажем, например, на два мотива Спартака, два мотива Рима, на тему гладиаторов, имеющую в среднем разделе мотив народной скорби. Контрастирующие по характеру, направленности движения фразы объединены и в музыкальной характеристике Эгины.

Отмечая конкретность музыкальных образов в творчестве Хачатуряна, мы обращали внимание

и на то, что они представляют собой широкие художественные обобщения и зачастую многозначны. Вспомним, например, целостный и многосторонний образ гладиаторов, где угнетенность сочетается с вольнолюбием. Другой пример: картина «Цирк» — сочетание батальности, отваги с трагической обреченностью, а наряду с этим бездушие патрициев и толпы. Как отмечалось, в Танце гадитанских дев слились чувственность и искренняя печаль, глубокая подавленность и достоинство.

Когда Хачатурян работал над партитурой «Спартака», многих интересовал вопрос — каким будет музыкальный язык нового балета. Не будут ли здесь использованы музыкальные архаизмы, интонации итальянской музыки, приемы стилизации. Это был один из центральных вопросов и для самого композитора.

Вот как он ответил на него: «К сожалению, каких-либо музыкальных документов той эпохи почти не дошло до нашего времени, поэтому, естественно, я не мог ими воспользоваться в своей работе. Да и было бы неверно стилизовать музыку под ту эпоху. Некоторые хотят слышать в музыке элементы итальянской музыки. И это неверно, ибо итальянская музыка, известная нам примерно с XIII и XIV веков, ничего общего не имеет с музыкой античной эпохи. Затем, Рим в ту эпоху был многонационален.

Музыку я создавал тем же методом, каким создавали ее композиторы прошлого, когда обращались к историческим темам; сохраняя свой почерк, свою манеру письма, рассказывали о событиях через призму своего художественного восприятия.

Балет «Спартак» представляется мне как произведение с острой музыкальной драматургией,

с широко развернутыми образами и конкретной, романтически взволнованной речью. Все достижения современной музыкальной культуры я считал необходимым привлечь для раскрытия высокой темы Спартака. Поэтому балет написан современным языком с современным пониманием проблемы музыкально-театральной формы».[1]

Под современным музыкальным языком Хачатурян имеет в виду язык современной советской музыки — музыки, глубоко индивидуальной у каждого народа СССР, у каждого подлинно талантливого композитора и вместе с тем единой в своих идейно-художественных, эстетических принципах.

Композитор подошел к созданию музыки балета не с музейно-реставраторских, стилизаторских позиций, а со всей творческой непосредственностью и искренностью, откликнувшись мыслью и сердцем советского художника на волнующие события давних времен.

На это указывает и Д. Житомирский: «Сюжет «Спартака»,— пишет он,— как и любой античный сюжет, мог легко увести в дебри разнообразнейших историко-культурных и художественных ассоциаций. Могли возникнуть и музыкально-исторические ассоциации (музыка древнего мира). Большой творческий дар А. Хачатуряна позволил ему миновать стилизаторские соблазны и подойти к своей задаче с максимальной непосредственностью. Национальный характер музыки «Спартака» — это более всего национальный стиль музыки А. Хачатуряна, факт столь же естественный, как и то, что «Спящая красавица» Чайковского (говоря словами Г. Ларош) — «„французская

---

[1] А. Хачатурян. О балете «Спартак». — Сб. «Спартак», с. 10.

сказка, сопровождаемая музыкой на русский лад"».[1]

Об этом же пишет и В. Богданов-Березовский, подчеркивая, что Хачатурян создал «... музыку высокой и страстной патетики, пронизанную пафосом современности...».[2]

Музыкальный язык «Спартака» — это глубоко самобытный язык самого Хачатуряна.

В отличие от «Гаянэ» в музыке «Спартака» нет прямых фольклорных цитат. Интонационные связи с народной музыкой носят здесь более опосредованный характер.

Нетрудно заметить, например, в теме гладиаторов или в теме народной скорби элементы, идущие от переосмысленных армянских народных заплачек; в импровизационных фразах вступления к IV акту — от ашугских декламационных импровизаций, а в ритмах многочисленных танцев — от героических народных плясок. Эти связи можно проследить и в ладовом строении музыки балета.

Да! Никакой стилизации, архаики, все предельно самобытно, искренне, увлеченно. Композитор ищет более глубоких ассоциаций с исторической конкретностью, с самим духом времени Спартака. Большой художник, подходя к историческому сюжету, находит в нем то, что созвучно его натуре, его идеалам, его эпохе. Хачатурян именно так подошел к «Спартаку». В истории Рима он нашел то, что созвучно нашей эпохе, что имеет общечеловеческое значение — идею подвига, борьбы за счастье людей, человечества.

---

[1] Д. Житомирский. «Спартак». — «Советская музыка», 1956, № 4, с. 9.

[2] В. Богданов-Березовский. Героический спектакль. — «Известия» от 5 января 1957 г.

Поэтому закономерно, что композитор говорит музыкальным языком нашего времени.

Вместе с тем интересно отметить, что Хачатурян какими-то не поддающимися точному определению средствами и приемами создает ощущение и античности, и Рима, и всей многонациональной среды действующих лиц.

Правильно отмечает О. Левашева «природное соответствие сочного, красочного стиля композитора всей атмосфере юга — знойной атмосфере древней Италии, впитавшей влияния эллинской и восточной культуры». «Оттого,— продолжает она,— так реалистически жизненны и правдивы картины кипучей жизни Рима, его многонациональной толпы... Этнографическая точность, вовсе не обязательная в балете, с успехом возмещается верным художественным ощущением эпохи и сценической ситуации».[1]

Громадное значение в музыке «Спартака» имеет стихия ритма, драматургия ритма, многообразно представленная прежде всего в танцах — героических, лирических, вакхических. Широко использованы ритмы маршей — героических, триумфальных, траурных.

Часто композитор достигает драматического эффекта одной лишь сменой ритма, сопоставлением контрастирующих ритмических начал. Вспомним хотя бы вторжение ритмов торга, разгула в сосредоточенно лирическую музыку дуэта Спартака и Фригии (7-я картина), или ритма поступи скованных рабов — в музыку встречи Красса (1-я картина), или смятенных, тревожных ритмов, связанных с сообщением о появлении Спартака,— в музыку пиршества у Красса.

---

[1] «История русской советской музыки», т. IV, часть 2-я. М., 1963, с. 42.

Как и в балете «Гаянэ», Хачатурян мастерски пользуется приемами ритмической асимметрии, полиритмии.

В каждом акте, в каждой картине можно усмотреть доминирующие ритмо-формулы: в 1-й картине это ритм триумфального марша, в сцене «Цирк» — лейтритм боя, в картине «Пир у Красса» — стихия оргиастических танцев, в последнем акте — трагическое басовое ритмическое остинато.

В связи с «Гаянэ» мы обращали внимание на частое применение Хачатуряном различных типов остинато — обычно в формах, близких традициям народного исполнительства. В «Спартаке» роль остинато значительно возрастает. Сфера его применения широка — от коротких остинатных эпизодов и до развернутых остинатно-полифонических форм. Иногда это удержанная ритмо-формула в басу, подобно даму в народной музыке, иногда единая ритмо-интонационная фигура, в процессе длительных повторов которой достигается большое нагнетание звуковой энергии. Иногда же принцип остинато лежит в основе крупных форм типа полифонических вариаций, пассакалий. Примеров в партитуре «Спартака» много. Очень интересно применяет Хачатурян своеобразный прием удержанного типа движения, фактуры, характера изложения, сочетающегося с активной интонационной изменчивостью.

В «Спартаке», как и во многих сочинениях Хачатуряна последних лет, в остинатных приемах и формах все более заметно взаимодействие трех факторов: остинатных приемов, восходящих к народным традициям, остинатно-полифонических форм композиторов-классиков, остинатности как одного из приемов формообразования, получивших особое развитие в современной музыке.

Как и в других сочинениях Хачатуряна, музыка «Спартака» поражает богатством оркестровых красок. Кажется, нет предела фантазии и изобретательности композитора в использовании богатейшей оркестровой палитры.

Партитура «Спартака» — это прежде всего партитура грандиозных, «многослойных» tutti, многообразных смешений тембров, сильных динамических нагнетаний, осуществляемых постепенным «завоеванием» новых оркестровых регистров и тембров. Примеры можно найти чуть ли не в каждой картине балета, особенно в эпизодах, связанных с характеристикой восстания гладиаторов, шумной жизни Рима, кровавых зрелищ в цирке, пира у Красса и т. п.

Воплощая лирические переживания, рисуя картины природы, Хачатурян обращается к чистым тембрам солирующих инструментов или отдельных оркестровых групп. Для каждого образа он находит свой круг тембров. Уже шла речь в этом отношении о Фригии и Спартаке. Воинственность, «грозность» темы Рима Хачатурян подчеркивает тембром тромбонов, а обольщающую чувственность Эгины — саксофоном.

Оркестр является действенным средством музыкальной драматургии. Резкие смещения оркестровых пластов усиливают драматургические переломы. Вспомним переключение от «многопластового» tutti в 1-й картине (триумф Красса) к тембрам английского рожка, скрипок, а затем и солирующей трубы (появление скованных Спартака, Фригии и Гармодия). Другой пример — вторжение героического звучания трубы (мотив Спартака) в пряную музыку Танца гадитанских дев.

Значительно более активную роль, чем в «Гаянэ», оркестр «Спартака» играет в образном перевоплощении лейтмотивов.

Среди излюбленных приемов Хачатуряна подчеркивание средствами оркестра интонационных контрастов, использование меди как кульминационной группы, применение длительных тембровых пластов, тембровых «мостов» и «арок», тембровой полифонии. Хачатурян прекрасно владеет мастерством постепенного накопления оркестровой звучности. Расчет, с которым он в образно-драматургических целях «приберегает» те или иные инструменты, группы, тембры, изумляет.

Многообразно используются приемы полифонического развития. В лирических эпизодах (дуэт Спартака и Фригии), в сценах обольщения (дуэт Эгины и Гармодия) и других композитор вводит опевающие, в одних случаях нежные, ласковые, а в других — чувственные, томные подголоски, дополняющие мелодические линии. В драматически напряженных местах он сталкивает в одновременном звучании несколько самостоятельных контрапунктирующих мелодий, тем, мотивов, создавая многочисленные полимелодические сочетания. Укажем, например, на контрапункт мелодии Танца гадитанских дев и «наступающего» мотива призыва к восстанию (7-я картина) или сочетание темы Гармодия и мотива Рима (6-я картина).

Примером имитационной полифонии могут служить хотя бы канонические имитации при проведениях мотива Спартака в сцене «Приход Спартака и восставших гладиаторов» (№ 17). Смело и очень разнообразно применены различные виды противодвижений, способствующих переосмыслению основных мотивов, развитию вариационных форм (танцы нимф, гадитанских дев и др.).

Красочен, свеж гармонический язык. Как и в «Гаянэ», композитор в зависимости от драма-

тургической ситуации обращается то к прозрачной, мягко колорированной гармонии, то к гармонии повышенно экспрессивной, насыщенной задержаниями, побочными тонами, неразрешенными доминантами, диссонирующими интервалами (особенно часто уменьшенными октавами). В характеристике враждебных сил он прибегает к пряным альтерированным, хроматическим или к жестким целотонным, тритоновым гармониям, увеличенным и уменьшенным интервалам. Часто встречаются в «Спартаке» мелодические соединения аккордов, вертикаль нередко определяется сочетанием самостоятельных мелодических линий, употребляются параллелизмы, квартово-квинтовые аккорды, столкновения функций, различные политональные соотношения, усиливающие противопоставление контрастных музыкальных образов.

Выше уже говорилось о пристрастии Хачатуряна к органным пунктам. В «Спартаке» они играют еще более важную роль, то способствуя большим нагнетаниям, концентрации энергии, то создавая ощущение протяженности, являясь, так сказать, остинатным стержнем, на который нанизываются новые и новые мотивные мелодические образования.

Тонально-модуляционные отношения связывают в балете целые акты, картины, сцены, придавая им большую цельность. Укажем на роль c-moll'я и C-dur'а как доминирующих тональностей во II акте, на сквозную роль D-dur'а и d-moll'я.

Балет «Спартак» является одним из наиболее значительных в идейно-художественном отношении произведений советского музыкально-хореографического искусства. В его гуманистической идее, в его музыке, отмеченной большой глуби-

ной, новаторством, высоким мастерством, воплотились основные черты творчества передового художника нашей эпохи.

Если «Гаянэ» увлекала сочностью жанровых сцен, каким-то удивительным лиризмом, излучаемым образом главной героини, обилием мастерски развитых народных мелодий, то в «Спартаке» прежде всего поражают монументальность, «широкоэкранность», грандиозные драматургические антитезы, героический и трагический пафос народных сцен, повышенная экспрессия. Музыкальная драматургия его более действенна, целеустремленна, а образы героев обрисованы с большей скульптурной рельефностью. Если «Гаянэ» — это грандиозная драматизированная рапсодия, имеющая в своей основе народные темы, то «Спартак», как уже говорилось, может быть назван хореографической симфонией.

Создавая балет, Хачатурян мыслил его не только как симфонию звуков, но и как симфонию танца; он представлял себе партитуру в пластических образах. Понимая и принимая специфический язык хореографического искусства, композитор предъявляет к нему повышенные требования, считая, что прогресс в нем достижим лишь при условии преемственной связи с классикой и обязательного постоянного обновления и расширения образного содержания, драматургических возможностей, средств выразительности, лексики. Хачатурян мечтал о таком сценическом воплощении, которое наиболее соответствовало бы его замыслу и пониманию героического жанра в балете. Ведь, по существу, героики такого масштаба балетное искусство не знало. Создав «широкомасштабную» музыку большого дыхания, композитор предъявляет такие же требования к мастерству и фантазии балетмейстера, к хореографическому языку.

Хачатурян не приемлет хореографических штампов, пригодных «на все случаи жизни».

«Меня удручает бедность хореографической лексики, удручает короткометражная фантазия многих балетмейстеров»,— писал Хачатурян. Каждый отдельный танцевальный или пантомимический номер он мыслит в контексте целого, как составную часть сквозного драматургического становления.

Выше отмечались многосторонность и вместе с тем единство идейно-образного содержания балета, его жанровая многосоставность, органичное сочетание в нем театральности и симфонизма. Достигнуть гармонии этих компонентов при постановке «Спартака» — задача чрезвычайно сложная, требующая от театрального коллектива высокого мастерства и гражданского чувства, подлинного таланта и широкой культуры. В различных сценических воплощениях балета подчеркнуты те или иные его стороны. Возникли различные сценические концепции, варианты.

Как уже говорилось, впервые «Спартак» был поставлен в Ленинграде в 1957 году Театром оперы и балета имени С. М. Кирова (до этого в симфонических концертах исполнялись сюиты, созданные на основе музыки балета).

Первая постановка была осуществлена балетмейстером Л. Якобсоном, дирижером П. Фельдтом, художником В. Ходасевич.

Постановщики создали грандиозный спектакль — зрелищный, ярко театральный, складывающийся из больших сцен-картин. С выдумкой поставлены массовые сцены, передающие колорит эпохи: «Триумф Рима», «Цирк», «Пир у Красса», восстание (особенно эффектен стремительный бег с факелами вырвавшихся на свободу рабов). Потрясает сцена своеобразной Голго-

фы — кресты с распятыми сподвижниками Спартака.

Найдены выразительные мизансцены, раскрывающие взаимоотношения героев. Выделяются сцена прощания Фригии и Спартака («Палатка Спартака») и столь отличная от нее сцена обольщения Эгиной Гармодия. Сильное впечатление оставляет финал — оплакивание Спартака, образ всенародной скорби.

Замечательной находкой постановщиков явились оживающие горельефы, своеобразные эпиграфы, выражающие главную мысль той или иной картины (смерть раба, пир у Красса и т. п.). Этот прием был перенят и в некоторых других постановках.

В поисках выразительных средств, соответствующих балету об античной эпохе, балетмейстер обратился к пластике движений, жестов, танцев, запечатленных в античной вазовой живописи, в скульптурах Праксителя. «Кажется, если на мгновение остановить танец, созданный Л. Якобсоном, то из движений родится классическая скульптура»,— писала Т. Вечеслова.[1]

Декоративному стилю спектакля соответствовали и художественное оформление, и манера исполнения главных партий.

Спартак в исполнении А. Макарова впечатлял скульптурной живописностью, атлетической выразительностью, героикой, монументальностью. Спартак Б. Брегвадзе был более порывистым и страстным.

Полный поэзии образ Фригии прекрасно создали И. Зубковская и Н. Петрова. Особой выразительности достигли они в драматических сце-

---

[1] Т. Вечеслова. Балетмейстер Л. В. Якобсон. — Сб. «Спартак», с. 39.

нах. С блеском выступали в роли обольстительной и коварной Эгины А. Шелест и О. Моисеева. Удачно исполняли партии Гармодия С. Кузнецов и И. Уксусников, Красса — Р. Гербек и Б. Шавров.

Спектакль «Спартак» до сих пор не сходит со сцены ленинградского театра, пользуется неизменным успехом у зрителей.

Однако эта талантливая и интересная постановка вызвала и некоторые возражения. Пресса обращала внимание на малооправданные изменения в сюжетной композиции, что отчасти нарушило цельность музыкальной драматургии, сместило некоторые смысловые акценты. Исключение сцены «Аппиева дорога», эпизода спасения Спартаком ребенка, танцев с мечами и на щитах, сокращение сцены «Рынок рабов» — все это невольно ослабило героическую, плебейскую тему балета. И, наоборот, излишне подчеркнуло сцены, рисующие развращенный аристократический Рим.

Отмечая уместное применение в постановке «Спартака» приемов танца без пуантов, пластики оживающих античных фресок и скульптур, критика вместе с тем писала о чрезмерном использовании пантомим в ущерб танцевальному началу. Между тем музыка Хачатуряна таит в себе, как говорилось, огромные возможности танцевального решения образов.

Ленинградская постановка «Спартака» явилась значительным и интересным событием в советском музыкально-хореографическом искусстве, давшим начало сценической жизни этого произведения.

Вслед за Ленинградом «Спартак» был поставлен на многих сценах Советского Союза и за рубежом. Общественность и пресса оценили балет как одно из выдающихся новаторских тво-

рений музыкально-хореографического искусства XX века.

«Музыка балета несомненно интересна и волнующа. Она написана талантливо, и на ней, как на всем, что пишет А. Хачатурян, лежит печать яркой творческой индивидуальности... Это большое и радостное событие в нашей музыкальной жизни»,— писал Д. Шостакович вскоре после первой постановки балета.[1]

После премьеры «Спартака» в Ташкенте дирижер спектакля М. Ашрафи отметил: «Я считаю эту вещь одной из лучших в мировом классическом репертуаре. Революционный пафос, темпераментная искрометная музыка балета, истинно народный мелодизм отличают „Спартака"».[2]

Большинство театров, обращаясь к «Спартаку», стремилось подчеркнуть героико-освободительную линию балета, действенное начало его драматургии, искало новые средства для раскрытия его образов.

Среди наиболее талантливых и интересных постановщиков этого балета назовем Е. Чангу (особенно отметим его постановки в Риге и Ереване). Помпезной монументальности, обилию внешних эффектов некоторых постановок Чанга противопоставил спектакль стремительно и напряженно развивающегося действия, лаконичной и четкой формы. «Дух борьбы, вольнолюбия, которым дышит каждый эпизод произведения,— вот что стало главным для балетмейстера Е. Чанги,— пишет Е. Луцкая...— На протяжении спектакля образ народа является средоточием действия... Такой Спартак — герой, бунтарь, человек —

---

[1] Д. Шостакович. Арам Хачатурян. — Сб. «Дружба», с. 601.

[2] «Вечерний Ташкент» от 17 октября 1967 г.

пришел в спектакль из музыки Арама Хачатуряна».[1]

Несколько раз ставился «Спартак» на сцене Большого театра Союза ССР. Впервые в 1958 году (балетмейстер Игорь Моисеев, дирижер Ю. Файер, художник А. Константиновский), затем в 1962 году (балетмейстер Л. Якобсон, режиссер-консультант Э. Каплан, дирижер А. Жюрайтис, художники В. Рындин и В. Клементьев).

Наиболее успешной оказалась постановка Большого театра в 1968 году (балетмейстер Ю. Григорович, дирижер Г. Рождественский, художник С. Вирсаладзе). В 1970 году этот спектакль был отмечен Ленинской премией.

Достоинство новой постановки прежде всего в ее большой музыкальности, драматургической действенности, в том, что вся она исходит из трактовки хачатуряновской партитуры как героической музыкально-хореографической симфонии, где прежде всего царит дух музыки, по-новому раскрытой Г. Рождественским. Синтез танца и сонатно-симфонической драматургии, внутренняя логика тематических связей, лейтмотивного развития — все это блестяще раскрыто в звучании оркестра и проецируется на все другие компоненты спектакля, прежде всего, конечно, на хореографию.

Выявляя основную идею балета, Ю. Григорович не подчеркивает внешних атрибутов, исторического, бытового декорума, стремясь дать более обобщенное и действенное раскрытие замысла. В отличие от некоторых других постановок, в основе хореографии лежит танец. Но танец не в его прикладном, бытовом, а в образно-обобщенном,

---

[1] Е. Луцкая. Герой, бунтарь, человек. — «Советская музыка», 1962, № 6, с. 86.

драматургически-действенном значении. Как метко отмечает В. Ванслов, Григорович ставит не танцы на пиру, а *пиршество в танце*, не пляски в пастушеском стане, а *пастушеский стан в пляске*, не танцы во время восстания, а *восстание в танце*. Победное же шествие римских легионеров, которым открывается спектакль, «поставлено и воспринимается как обобщенный образ не столько шествия, сколько *нашествия*. Красс и легионеры предстают в нем не только воинами, торжествующими победу, но и захватчиками-милитаристами, попирающими и топчущими завоеванные земли, порабощающими угнетенные народы».[1] Возникают широкие ассоциативные связи.[2] Все это соответствует музыке Хачатуряна, современному осмыслению автором событий древнего Рима. В сцене «Рынок рабов», отказавшись от традиционной крикливой сутолоки толпы и вставных номеров, Григорович акцентировал трагедию попранной человечности. Громадное впечатление оставляет картина «Аппиева дорога». Выразительна сцена смерти Спартака. Сражаясь с легионерами, он оказывается вздернутым на колья и словно распятый повисает в воздухе. Пластическим рисунком и красками сцена «Мертвый Спартак» напоминает картины мастеров Возрождения.

---

[1] В. Ванслов. Героическая трагедия. — «Советская культура» от 11 апреля 1968 г.

[2] Ассоциации с современностью вызвали и другие постановки «Спартака» начиная с первой, где, например, появление в I акте закованных в цепи, непокоренных и полных достоинства Спартака и Фригии или картина распятых сподвижников Спартака перекликались с реальными событиями суровых лет Великой Отечественной войны или мужественной борьбой против колониализма в наши дни.

Интересно и смело хореографическое решение индивидуальных образов героев. Главные роли в новой постановке исполняли замечательные артисты балета. Фригия — нежная, хрупкая, «почти бесплотная, как мученица на древних фресках», у Н. Бессмертновой и «очаровательная в своей женственной покорности»[1] у Е. Максимовой. Эгина — холодная, коварная, обольстительная (Н. Тимофеева и С. Адырхаева). Особо выделились исполнители мужских ролей. В прекрасном исполнении М. Лиепы и Б. Акимова Красс — само воплощение воинственности, жестокости, властолюбия, исступленного самодовольства. Нельзя не запомнить его хищно агрессивных прыжков. Вместе с тем он «молод, красив... безудержный разгул страстей сочетаются в нем с жестокой и холодной рассудочностью» (В. Ванслов). Спартак же — смелый, мужественный, умный полководец и вместе с тем Человек, наделенный глубокими мыслями, высокими лирическими чувствами. Таким предстает он в исполнении В. Васильева и М. Лавровского (хотя каждый вносит в эту трактовку индивидуальные оттенки). Соответственно многообразна хореография Спартака. То это устремленные ввысь, словно в порыве к свободе, полетные прыжки, то движения, полные нежности, ласки, лиризма (в сценах с Фригией), то, наконец, сдержанно-сосредоточенная пластика, передающая тревожные и тягостные раздумья.

О. Лепешинская, говоря о высоких достоинствах этого, по ее словам, «необыкновенного балета» и о проникновении балетмейстера в самый дух, характер музыки Хачатуряна, прежде всего останавливается на образе Спартака: «Талантли-

---

[1] Н. Кончаловская. Дорога к бессмертию. — «Литературная газета» от 17 апреля 1968 г.

вый балетмейстер Юрий Григорович, создавая спектакль о Спартаке, не побоялся показать своего героя человеком страдающим и любящим. И вместе с тем Спартак предстает как полководец, герой, чья исключительность ставит его во главе народа, борющегося за свободу. Спартак возникает в двух качествах — и как фигура конкретно-историческая, и как обобщенный образ народного вождя, возглавляющего освободительную борьбу. Балетмейстер раскрыл не только целеустремленную, мужественную силу Спартака, но и его величие, чистоту и вместе с тем наивную доверчивость».[1] Лепешинская справедливо отметила, что образ Спартака «живой, лишенный плакатной банальности, монументальной статуарности».

В характере хачатуряновско-григоровичского Спартака органично сплелось много сторон, этот образ развивается на протяжении всего балета. Он симфоничен не только музыкально, но и хореографически. Говоря о музыке, мы отмечали, что в ней наряду с героическими интонациями много лирически вдохновенных и трагедийных интонаций. Именно это передал Григорович, лепя пластически законченный, выразительный образ Спартака.

В постановке постоянно чередуются и взаимодействуют массовые сцены и монологи героев.[2] Это позволяет все время переключать внимание на разные планы, усиливает напряженность драматического действия.

---

[1] О. Лепешинская. Необыкновенный балет. — Журнал «Огонек», 1968, № 24, с. 16.

[2] Балетмейстер услышал в партитуре Хачатуряна не только действие, но и интонационное выражение характеров героев, «движение мысли и души». Отсюда и введение монологов. Впрочем, не слишком ли их много?

Замечательное художественное оформление спектакля создал С. Вирсаладзе. Декорации лаконичны, суровы и величественны. Они основаны на сочетании черного, серого и белого, выразительных пятен красного и желтого — цветов крови и золота. Костюмы, то рельефно выделяющиеся, то сливающиеся с общим фоном, играют активную роль в драматургии спектакля. От них веет античной трагедией. И здесь ощущение современности. Не случайно вспоминаешь, что атрибуты фашистских полчищ — ликторские фасции с топориками, легионный орел — были заимствованы у древнего императорского Рима.

«Крупный штрих», логика больших форм и интенсивного симфонического развития отличают и исполнительскую трактовку дирижера Г. Рождественского. Здесь на одном звуковом полюсе мощный накал туттийных нарастаний, фортиссимо, стремительность Allegro и Presto, а на другом — проникновенность задумчивых лирических мелодий, выразительность Largo и Adagio. Замечательный музыкант сумел почувствовать и донести до слушателя всю напряженность интонационной драматургии, развитие лейттем, лейтмотивов, как бы объединенных в две противоборствующие «партии» крупной сонатной формы (темы Фригий, Спартака, гладиаторов, с одной стороны, и Рима, Красса, Эгины — с другой).

Чем больше раздумываешь над последней московской постановкой «Спартака», тем больше воздаешь должное умному, талантливому, глубоко человечному спектаклю.

И все же кое-что в этом ярком, проблемном спектакле представляется спорным. Трудно согласиться с купюрами, перестановками. Вряд ли оправдано снятие картины «Цирк» (невольно вспоминаешь то яркое впечатление, которое оставила

она в постановках Л. Якобсона, И. Моисеева, Е. Чанги и др.) Ведь эта картина неотъемлема от всей композиции балета, от его идеи и стиля, от запечатленного в ней «лика эпохи».

Стоило ли отказываться от образа Гармодия, столь рельефно обрисованного в музыке Хачатуряна? Ведь через него осуждается измена и усиливается, по принципу контраста, утверждение верности революции и свободе, воплощенной в образе Спартака. Трудно согласиться и с вольностью, с которой балетмейстер порой трактует отдельные лейтмотивы, лейттемы, меняя иногда их смысловое значение.

Последняя московская постановка интересна и талантлива, она, кстати, плодотворна еще и тем, что будит мысль, поднимает вопросы о художественных критериях и тем самым не закрывает творческий спор и соревнование вокруг «Спартака». Хочется думать, что в новых постановках мы увидим и новые художественные прочтения партитуры Хачатуряна.

Балеты Арама Хачатуряна, и в особенности его «Спартак», несомненно оказали и будут оказывать воздействие на развитие современного музыкально-хореографического искусства. В связи с постановкой «Спартака» в Будапеште известный балетмейстер Имре Экк отметил: «Это был большой праздник. Я думаю, что этот спектакль окажется этапным в развитии венгерского балета. Блестящая, великолепная, темпераментная музыка Хачатуряна, удивительно ярко передающая национальный колорит, оказалась близка венгерским исполнителям».[1] Описывая успех «Спартака»

---

[1] «Премьера балета „Спартак"».— Газ. «Коммунист» (Ереван) от 22 мая 1968 г.

в Праге, П. Экштейн подчеркивал, что Хачатурян внес «значительный вклад в современную танцевальную драму».[1] Особенно заметно влияние Хачатуряна на музыкально-хореографическое искусство Советского Востока, и, конечно, прежде всего Армении. Достаточно назвать хотя бы два новых балета армянских композиторов — «Вечный идол» Э. Оганесяна и «Прометей» Э. Аристакесяна. Оригинальные по музыке, они вместе с тем, каждый по-своему, продолжают линию хачатуряновского «Спартака».

Сценическая жизнь «Спартака», несомненно, будет продолжаться. Несмотря на значительность достигнутого, еще не все богатства замечательной партитуры, не все стороны этого интереснейшего произведения раскрыты полностью. И хочется думать, что в исканиях грядущих постановок будут учтены сильные и слабые стороны театральных постановок, созданных до сих пор.

В наше время, время острых классовых боев на мировой арене, такой спектакль, как «Спартак», приобретает особое художественное и политическое значение. И хотя, разумеется, возможны различные сценические решения, но настоящий успех всегда будет определяться ясностью и прогрессивностью идейной позиции, драматургической концепции, внимательным и бережным отношением к авторскому тексту, способностью подчинить все средства музыки, хореографии, сценического и декоративного искусства, все детали и находки главному — раскрытию основного замысла произведения. Балет «Спартак» всегда должен мыслиться как высокая героическая трагедия, как произведение, способное служить благородной

---

[1] P. Eckstein. Bedeutendes Erstauffurungen.—"Musik und Gesellschaft", 1957, № 12, S. 37—38.

цели утверждения великих идей революции, свободы и гуманизма.

Велик вклад А. И. Хачатуряна в советское музыкальное творчество, в частности в советское музыкально-хореографическое искусство. Им созданы произведения, которые сыграли большую роль в развитии двух ведущих сюжетно-тематических линий и жанров советского балета. Одна из них связана с отображением советской действительности («Счастье», «Гаянэ»), другая — с историко-революционной, героической темой.

Своими балетами Хачатурян в значительной мере способствовал идейно-образному, тематическому, жанровому обогащению советского многонационального музыкально-хореографического искусства, решению многих актуальных творческих проблем.

Выше была сделана попытка показать, как в произведениях композитора, в его многочисленных высказываниях утверждается целостная эстетика реалистического балета, основанная на требовании жизненной правды, народности, гуманизма, на признании высокого общественного назначения искусства.

Мы старались привлечь внимание читателя к вопросам, связанным с музыкально-сценической драматургией, формой, стилем балетов Хачатуряна. Мы стремились подчеркнуть в них плодотворное сочетание традиций и новаторства, принципов классического балета и народного танца, выявить хачатуряновское понимание синтеза искусств и симфонизма в балетном творчестве и т. п.

При всем индивидуально-специфическом решении этих творческих проблем и в «Гаянэ» и в «Спартаке» ярко проявились также черты, типичные для всего советского балета.

Балеты Арама Ильича Хачатуряна утверждают передовые идеи нашего времени, конденсируют неисчерпаемую силу жизнеутверждения, отмечены близостью к народным истокам и высоким мастерством. Они пользуются огромной популярностью, занимают достойное место в истории советского музыкального театра и по праву вошли в музыкально-хореографическую классику XX века.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. «Гаянэ». Сцена из IV акта. Ленинград. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова
2. «Гаянэ». Танец курдов. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова
3. Сцена из балета «Гаянэ». Берлин, Немецкая государственная опера
4. Сцена из балета «Гаянэ». Лейпциг, Большой оперный театр
5. Сцена из балета «Гаянэ». Ленинград. Малый театр оперы и балета
6. Сцена из балета «Спартак». Театр оперы и балета имени С. М. Кирова
7. «Спартак». Танец гадитанских дев. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова
8. «Спартак». Бой гладиаторов. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова
9. Сцена из балета «Спартак». Москва. Большой театр СССР
10. «Спартак». Сцена из I акта. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова
11. «Спартак». Сцена из II акта. Ереван. Театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова
12. Сцена из балета «Спартак». Большой театр СССР
13. Сцена из балета «Спартак». Большой театр СССР
14. «Спартак». Финальная сцена. Большой театр СССР

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I

Арам Хачатурян и искусство балета . . 3

Глава II

Балеты об Армении 33

Глава III

Героика в балете 81

Список иллюстраций 142

Тигранов Г. Г.

Т39 Балеты А. Хачатуряна. Л., «Музыка», 1974.

144 с.; 16 л. илл., портр.

Балеты — одна из основных областей творчества выдающегося советского композитора А. И. Хачатуряна. В книге рассказано о балетах «Счастье», «Гаянэ», «Спартак», об истоках интереса их автора к данному жанру, прослежены связи балетной музыки Хачатуряна с армянским фольклором. Затрагиваются также некоторые общие проблемы советского музыкально-хореографического искусства.

9—1—1
625—74

78С2

Тигранов Георгий Григорьевич

БАЛЕТЫ ХАЧАТУРЯНА

Издание 2-е, дополненное

Редактор А. И. Крюков. Художник И. И. Васильев. Худож. редактор Т. С. Пугачева. Техн. редактор Л. А. Свидинская. Корректор С. И. Мурашева

Сдано в набор 20/VIII 1973 г. Подписано к печати 16/I 1974 г. М-28017. Формат 70×90¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Печ. л. 5,06-(5,92 с вкл.). Уч.-изд. л. 5,69+9 вкл.=6,23. Тираж 8000 экз. Изд. № 1586. Заказ № 1639. Цена 55 к.

Издательство «Музыка». Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.
Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.